Viktor Lazarev

originile renașterii italiene - trecento



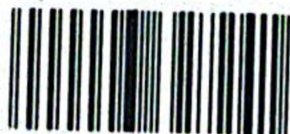
Editura Meridiane

Viktor Lazarev

originile renașterii italiene – trecento

Vol. I

Traducere de
VASILE FLOREA



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1984

I. CULTURA TRECENTO-ULUI

Nu este lesne de trasat o linie despărţitoare între cultura din *ducento* şi cea din *trecento*. Pentru mulţi cercetători, problema delimitării acestor două perioade îşi găseşte o rezolvare foarte simplă: tot ce apare ca avansat în viaţa materială şi spirituală din ultima parte a secolului al XIII-lea este considerat drept o manifestare a noului spirit „trecentist", în timp ce tot ceea ce apare ca perimat şi gravitează spre trecut este receptat ca o moştenire specific „ducentistă". Dacă graniţele dintre perioadele istorice ar coincide în mod mecanic cu cele dintre secole, n-ar exista nici o dificultate în delimitarea culturii secolului al XIII-lea de ceea ce numim cultura trecento-ului. Ştim însă că un proces istoric decurge într-un mod mult mai complex. După perioade de avînt, urmează, adesea, epoci de stagnare şi ritmurile de dezvoltare ba cresc, ba scad brusc. Toate acestea sînt fenomene deosebit de tipice pentru istoria unei ţări ca Italia, care se distingea printr-o fărîmiţare teritorială accentuată, şi mai cu seamă pentru istoria Italiei din secolele XIII—XIV, epocă marcată de apariţia unei noi concepţii despre lume şi a unui nou stil de viaţă.

Cultura din prima treime a secolului al XIV-lea a fost creată în întregime de acei oameni care nu numai că s-au născut în secolul al XIII-lea, dar continuau încă să fie foarte strîns legaţi de tradiţiile acestuia. Nici Dante, nici Giovanni Pisano, nici Arnolfo di Cambio, nici Cavallini, nici Giotto,

nici Albertino Mussato și nici Marsilio da Padova nu pot fi despărțiți de ducento. Ei încununează în mod logic epoca marilor căutări, punînd în același timp bazele întregii culturi trecentiste. Această generație de oameni eminenți părăsește scena istoriei în anii '20—'30 ai secolului al XIV-lea și abia din acest moment începe o nouă perioadă istorică ce se va prelungi în artă pînă la începutul deceniului doi al secolului al XV-lea, adică pînă la reforma realizată de Brunelleschi, Donatello și Masaccio. Aceasta și este de fapt epoca trecento-ului care constituie o unitate culturală bine definită. Și cu toate că epoca respectivă nu reprezintă ceva închis în sine, ei nu i se poate contesta concepția artistică originală de sine stătătoare, ce se deosebește atît de căutările protorenascentiste cît și de cele din quattrocento.

După Giotto, întoarcerea la lumea veche — la lumea imaginilor romanice și bizantine — n-a mai fost posibilă. Dar n-a fost posibilă nici ruptura brutală cu aceasta întrucît doctrina religioasă continuă și după aceea să rămînă componenta esențială a concepției despre lume. Sub influența forțelor înaintate ale societății din trecento, concepțiile religioase tradiționale au început totuși să cedeze terenul noilor idei pentru care imboldul spre cele pămîntești a început să înlocuiască tot mai hotărît aspirația spre supranatural, iar interesul față de lumea reală a început să domine interesul față de problemele metafizice abstracte. Giotto a creat o sinteză ideală, pentru timpul său, a tuturor acestor elemente contradictorii, dar sinteza respectivă nu era, firește, compatibilă cu o imitare oarbă. El a propus o soluție prea individuală, animată de sentimentul unui mare artist cu o dezvoltată conștiință etică. La un asemenea nivel de conștiință, generațiile de artiști care i-au urmat imediat lui Giotto n-au putut să se înalțe. În plus, în fața acestora se ridicau deja alte probleme: declinul genului epic care necesită investirea lui cu un conținut nou, mai veridic, prelucrarea imaginii cu scopul de a o face mai intimă și mai accesibilă. În secolul al XIV-lea, omul a învățat să găsească jus-

tificarea pentru dragostea lui de viață, cu toate ispitele acesteia. El s-a atașat strîns de pămîntul „cel plin de păcate" cu toate bucuriile și consolările pe care el le oferă. Dar sufletul omului a continuat să fie bîntuit de frica paralizantă în fața morții și a „vieții de apoi". Trebuiau găsite forme de împăcare a acestor profunde contradicții, și oamenii trecento-ului se străduiau să găsească în fel și chip aceste forme. Uneori, reușeau s-o facă; cele mai adesea, însă, pe drumul acestor căutări îi așteptau eșecuri dureroase și atunci se iveau acele soluții de compromis, doar pe jumătate izbutite care lipsesc în bună parte arta din trecento de integritatea ei organică, proprie tuturor marilor stiluri.

Cu toate că în ultimele decenii cultura artistică a secolului al XIV-lea a devenit obiectul unei cercetări științifice dintre cele mai atente, problema importanței ei principiale, adică a locului ei în istoria artei italiene și europene n-a captat tot interesul pe care-l merită din partea specialiștilor. Au fost scrise sute de cărți și multe mii de articole consacrate diferitelor școli sau diferiților maeștri, au fost publicate un mare număr de opere, au fost discutate la nesfîrșit cele mai fine nuanțe stilistice, ca și numeroase probleme de atribuire de opere. În același timp, însă, a fost aproape nesocotită o problemă de importanță majoră cum este aceea a evaluării trecento-ului în ansamblul lui. În această privință, au procedat mai logic istoricii de pe vremea lui Burckhardt, care și-au exprimat ferm și în mod deschis punctul de vedere cu privire la cultura artistică a secolului al XIV-lea. Deplasînd centrul de greutate spre quattrocento și cinquecento, ei nu și-au ascuns atitudinea negativistă față de întreaga artă trecentistă. Forța lor constă în aceea că aveau o concepție elaborată. Și cu toate că își întemeiau concepțiile pe premise false, analizînd arta din trecento de pe pozițiile realismului renascentist, ei își propuneau totuși un țel precis, acela de a defini locul acestei arte în istorie. În schimb, în lucrările cercetătorilor din prima jumătate a secolului nostru, elementele de sinteză lipsesc aproape cu desăvîrșire. Anumite direcții, ca și

unele personalități artistice din secolul al XIV-lea, sînt caracterizate în funcție de gusturile personale ce se disting de regulă printr-o mare doză de arbitrar. Pe această cale discutabilă, cunoașterea științifică obiectivă este înlocuită cu portretele „individuale“ ale diferiților maeștri decupate din ambianța lor socială și artistică. În locul studierii epocii în ansamblu și al analizei minuțioase a principalelor curente stilistice, atenția cercetătorilor se concentrează asupra problemelor privind atribuirile, cărora li se acordă un loc disproporționat de mare. În felul acesta au fost neglijate tocmai acele momente cheie din istoria culturii trecentiste care au o importanță hotărîtoare pentru justa înțelegere a acesteia.

Pe noi, fără îndoială că nu ne poate satisface modul de abordare al trecento-ului, practicat de istoricii artei care au trăit în secolul al XIX-lea și în primul rînd de Burckhardt. Pentru el, aproape toți artiștii secolului al XIV-lea nu erau altceva decît niște „giottiști“. În aceste condiții, adevărata măsură a artei lor o dădea apropierea mai mare sau mai mică de genialul pictor florentin. Astfel era cu totul subestimat aportul nou și original datorat creației maeștrilor trecentiști. Chiar dacă aceștia s-au aflat sub puternica înrîurire a lui Giotto (iar acest lucru mai trebuie încă demonstrat de la caz la caz), nu se poate nega, desigur, că ei urmăreau alte țeluri. Iar din recunoașterea acestui simplu fapt decurge necesitatea unei studieri mai atente a lucrărilor lor ce-și au propria lor individualitate, reclamînd criterii deosebite de apreciere, care să le corespundă organic și să nu li se aplice mecanic din exterior. Din aceeași cauză, prea puțin eficient s-a dovedit și felul de a aborda operele artiștilor din trecento ca și cînd ele ar forma o simplă variantă a „realismului renascentist“. S-a urmărit de obicei nu atît să se sesizeze ceea ce constituie specificul și originalitatea acestei opere, cît să se remarce ce anume le lipsește în comparație cu capodoperele secolului al XV-lea. Drept rezultat al acestei optici, giottiștii au fost transfor-

mați în niște „realiști" epigonici, pierzîndu-se orice importanță de sine stătătoare.

De pe timpul lui Cavalcaselle și al lui Adolfo Venturi, atenția cercetătorilor a fost captată tot mai mult de școala sieneză de pictură. Treptat, s-a stabilit că ea a jucat un rol excepțional în secolul al XIV-lea, exercitînd o înrîurire puternică asupra celorlalte școli italiene (inclusiv cea florentină). Au fost definite și principalele trăsături stilistice ale acestei școli: un subtil decorativism, un colorism elegant, un lirism cald. Întrucît aceste trăsături răspundeau gustului multor critici de artă, ele au fost ridicate la rang de canon. Și astfel, pe nesimțite, alături de autoritatea de necontestat a lui Giotto, a fost afirmată nu mai puțin infailibila autoritate a sienezilor[1]. S-a ajuns astfel la aceleași lamentabile rezultate: viața artistică din trecento a fost sărăcită întrucît era recunoscut drept valoros numai ceea ce răspundea idealului sienez de frumusețe. De aceea, deloc întîmplător, sfera de interes a multor cercetători nu a cuprins și școlile din nordul Italiei, în cadrul cărora au fost elaborate unele dintre cele mai originale și mai proaspete soluții la nivelul secolului al XIV-lea, soluții străine deopotrivă atît de austeritatea giottescă a formelor, cît și de decorativismul sienez.

Numai după ce cercetările din ultimii ani au evidențiat excepționala bogăție a moștenirii trecentiste, a devenit clară necesitatea unei aprecieri drepte a înaltei ei originalități și, totodată, a specificității ei profunde. În aceste condiții, cercetătorii au trebuit să țină seamă de aspirațiile artiștilor care au creat această artă. Din păcate, în majoritatea noilor lucrări consacrate picturii, sculpturii și arhitecturii din secolul al XIV-lea, nu prea găsim vederile largi la care ne-am fi așteptat. Autorii continuă să rămînă atașați, fie orientării „florentine", fie celei „sieneze", îngustînd astfel în mod artificial aria materialului studiat. Numai renunțînd la acest mod de abordare se poate pune în toată amploarea ei problema valorizării științifice obiective a artei italiene din secolul al XIV-lea. Dacă aceasta din urmă a însemnat un pas înainte

sau înapoi în comparaţie cu arta secolului al XIII-lea — aceasta este problema de rezolvarea căreia depinde atitudinea noastră de principiu faţă de cultura artistică a trecento-ului.

Dacă luăm, de pildă, lucrările lui Burdach, vom observa că el a supraestimat în mod vădit importanţa trecento-ului[2]. Concentrîndu-şi întreaga atenţie asupra „Renaşterii religioase", era şi firesc ca el să deplaseze centrul de greutate de pe secolele XV—XVI, pe secolele XIII—XIV. Pentru el, quattrocento înseamnă deja o perioadă de declin întrucît în acest timp se observă întărirea indiferentismului religios. Luînd sursele Renaşterii drept Renaşterea însăşi, Burdach a dat, prin aceasta, o caracterizare istorică eronată întregului trecento.

O astfel de schimbare a accentelor găsim în lucrările multor istorici de artă din secolul nostru. Educaţi în spiritul picturii post-cézanniste, ei au început să studieze cu rîvnă creaţia maeştrilor din trecento care i-a captivat prin „primitivism" şi prin „puritatea naivă a expresiei". Nu odată ei au investit această „artă a primitivilor" cu propriile lor sentimente şi trăiri, atribuindu-i nuanţe la care nici nu visaseră modeştii maeştri breslaşi din secolul al XIV-lea. La Giotto, de pildă, le-a impus simplificarea „constructivistă" a formelor; la sienezi au găsit preeminenţa „percepţiilor inconştiente şi vagi" proprii suprarealiştilor, iar în *Triumful Morţii* din Pisa le-a plăcut „expresionismul" mimicii şi al gesturilor. Astfel, adesea fără să-şi dea seama, ei au denaturat esenţa artei din trecento, deformîndu-i, în interpretarea lor excesiv de modernă, înfăţişarea specifică.

A mai existat o cauză ce explică interesul atît de mare pentru arta trecento-ului — şi anume influenţa pieţii operelor de artă. În primele decenii ale sec. XX, a apărut moda „primitivilor". Pe aceştia au început să-i cumpere cu febrilitate colecţionarii, îndeosebi cei americani. De un deosebit succes s-au bucurat în special micile icoane sieneze, cuceritoare prin coloritul lor rafinat şi prin caracterul subliniat intimist al concepţiei. Pentru aceste icoane s-au plătit sume nebuneşti, adesea nejustifi-

cate, ţinînd seama de calitatea lor. Ele erau căutate cu ardoare, publicate cu sutele în reviste şi, în toiul pasiunii, s-a părăsit orice atitudine critică faţă de ele. Astfel, s-a înfiripat un fel de cult al „primitivilor".

Acest cult a avut, însă, laturi pozitive. Înainte de toate, el a înlesnit lărgirea orizontului istoric. În secolul al XIX-lea, ştiinţa despre artă acorda cel mai mare loc, în cercetările întreprinse, artei antice şi celei renascentiste. Tot ce nu corespundea idealului antic sau renascentist ieşea din cîmpul vizual al cercetătorului. În această privinţă, romanticii manifestaseră mai multă înţelegere faţă de primitivi decît cercetătorii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De aceea, pasiunea pentru primitivi a îmbogăţit şi a adîncit înţelegerea artei vechi, atrăgînd atenţia asupra unor epoci practic necercetate. Dar în focul pasiunii pentru primitivi, a fost pierdută perspectiva istorică. În acelaşi timp, nimeni n-a mai făcut distincţie între diferenţa de calitate a acestora: tot ce purta pecetea primitivismului era ridicat în slăvi ca o manifestare a unui gust artistic infailibil. În felul acesta, s-a ajuns la ştergerea graniţelor dintre o reală expresivitate şi o producţie stearpă[3]. Se punea astfel semnul egalităţii între o rafinată operă de artă franceză de la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi o operă slabă a unui mediocru trecentist florentin, iar o oarecare icoană sieneză era investită cu tot atîta semnificaţie ca şi picturile lui Masaccio sau ale lui Piero della Francesca. Ca urmare a unei atari atitudini nediferenţiate, adoptate faţă de arta secolului al XIV-lea, aceasta a fost adeseori supraevaluată, pusă pe picior de egalitate cu arta din quattrocento şi uneori chiar preferată acesteia din urmă.

Oricare ar fi atitudinea noastră faţă de cultura artistică din trecento, un lucru este neîndoielnic: în această cultură, mai ales dacă o comparăm cu cea a ducento-ului tîrziu, se observă o anume relaxare a tendinţelor „realiste" şi o fărîmiţare a formelor. Influenţa crescîndă a goticului joacă un anumit rol de frînă. Ea neutralizează multe dintre

cuceririle artiştilor din secolul al XIII-lea şi dă naştere, în cadrul Italiei, la acel fenomen specific ce poate fi caracterizat ca o reacţie gotică ce-şi atinge apogeul la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi la începutul celui următor. Şi întrucît goticul a fost receptat de către italieni destul de superficial, el nu se contopeşte organic cu elementele protorenascentiste, rămînînd adesea ca un corp străin în sistemul tradiţional de gîndire artistică. Iată de ce, în Italia n-a fost creat, de-a lungul secolului al XIV-lea, nici un singur ansamblu care, în privinţa integrităţii sale, să poată sta alături de catedralele gotice ale Franţei sau Germaniei. Lipsind goticul de fervoarea lui caracteristică, italienii l-au golit implicit de substanţă. Ei au împrumutat din monumentele gotice îndeosebi forma lor exterioară, încercînd s-o îmbine cu moştenirea lui Giotto, a lui Giovanni Pisano şi Arnolfo di Cambio. Era vorba despre un compromis şi, ca în orice compromis, rezultatul obţinut nu putea fi o reuşită deplină. Pe de-o parte se pierdeau dinamismul şi fantasticul gotic, caracterul fervent al artei gotice, iar pe de alta nu erau cucerite încă poziţii noi. Artiştii nu renunţau la principiile idealismului medieval, dar nici la plăcerile vieţii şi la zugrăvirea lor în artă. În asemenea condiţii, sculptura şi pictura au luat drumul căutărilor decorative, acestea din urmă începînd să dobîndească o preponderenţă hotărîtoare. De aici, diminuarea conţinutului de idei al imaginii, ca şi interesul accentuat pentru elaborarea tehnică deosebit de meticuloasă a fundalurilor, a nimburilor, a ornamenticii, pentru jocul rafinat al liniilor, pentru combinaţiile cromatice subtile, ceea ce făcea ca uneori tabloul sau fresca să se asemene cu un covor multicolor. Toate acestea au dus la o treptată dizolvare a înaltului etos propriu maeştrilor protorenascentişti în frumuseţea mirifică din operele trecentiştilor. Şi dacă aceştia din urmă ne captivează prin spontaneitatea şi puritatea naivă a perceperii, ei nu sînt marcaţi, credem, în măsură suficientă de acea gravitate lăuntrică ce constituie însuşirea indispensabilă a unui stil cu adevărat mare.

A mai existat o cauză care a făcut ca arta din trecento să evolueze într-un ritm lent: se pare că ea nu a produs nici un artist cu adevărat genial. În comparaţie cu Cavallini, cu Giotto, cu Niccolo Pisano, cu Arnolfo di Cambio şi cu Giovanni Pisano, artiştii secolului al XIV-lea par mai puţin marcanţi. Şi cu toate că printre ei se află sculptori talentaţi ca Tino di Camaino, Andrea şi Nino Pisano, arhitecţi plini de har ca Talenti sau pictori străluciţi ca Simone Martini, fraţii Lorenzetti, Tommaso da Modena, Vitale da Bologna şi Altichiero, nivelul general al culturii artistice rămîne mai modest.

Se simte tot timpul lipsa unor creatori de geniu care, asemenea unor Brunelleschi, Masaccio şi Donatello, să poată împinge cu îndrăzneală şi hotărîre arta înainte, înnoindu-i în mod radical conţinutul de idei şi mijloacele de expresie. De aceea, tradiţiile conservatoare au continuat să domine chiar şi conştiinţa celor mai talentaţi artişti, aceştia neavînd forţe suficiente pentru depăşirea unei anume rutine de breaslă. Şi poate că cel mai mult a avut de suferit, în această privinţă, Florenţa, unde către sfîrşitul secolului a fost elaborat sistemul original al academismului trecentist, sistem care avea să fie depăşit prin eforturile unite ale primei generaţii de artişti florentini din quattrocento.

Cum o să vedem în continuare, arta din trecento a avut numeroşi admiratori şi în secolul al XV-lea. Dintre ei cel mai consecvent a fost Ghiberti. Dar majoritatea scriitorilor renascentişti au resimţit clar stagnarea intervenită în arta secolului al XIV-lea. Încă Leonardo[4] scria la un moment dat că „După el [adică după Giotto], arta a decăzut din nou întrucît toţi imitau tablourile deja realizate, şi astfel din secol în secol, ea s-a îndreptat spre declin pînă în momentul cînd florentinul Tommaso, poreclit Masaccio, a demonstrat printr-o operă desăvîrşită că cei care s-au inspirat din altceva decît din natură, învăţătoarea învăţătorilor, s-au muncit degeaba". Chiar înainte de Leonardo, încă de la sfîrşitul secolului al XIV-lea,

Franco Sacchetti avea și el conștiința valorii relative a culturii din trecento-ul tîrziu. El a reacționat, la moartea lui Boccaccio, cu următoarele stihuri caracteristice în care auzim parcă înspăimîntatul strigăt: marele Pan a murit! „A dispărut orice poezie și sălile Parnasului au rămas acum pustii. Cum să mai sper că va învia Dante, de vreme ce nu mai este nimeni care să știe să-l tălmăcească? Din corn s-a sunat deja adunarea și vremurile apun; se vor mai întoarce oare, nu știu; cred că nu prea curînd“[5]. În aceste cuvinte transpare cu claritate înțelegerea de către omul trecentoului tîrziu a situației ce intervenise la sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd nu numai în artă, dar și în literatură, punctul apogeului se afla deja în urmă și începuse epoca predominării epigonilor. Pentru literatură, presimțirile sumbre ale lui Sacchetti au fost confirmate în întregime; pentru artă — numai parțial, deoarece aceasta a intrat totuși în faza unui nou și puternic avînt. Dar faptul nu s-a produs „curînd“, ci aproape după cincizeci de ani din momentul cînd au fost scrise versurile lui Sacchetti.

Că oamenilor din trecento propria lor artă li se părea inferioară celei create de marea pleiadă a artiștilor protorenascentiști, stă mărturie și novella CXXXVI a aceluiași Sacchetti[6]. În ea găsim o interesantă povestire despre discuția dintre cîțiva pictori florentini strînși laolaltă. „În orașul Florența care se deosebise întotdeauna prin numărul mare al oamenilor de seamă, trăiau cîțiva pictori și alți artiști care s-au întrunit odată în afara orașului, în mica așezare San Miniato al Monte, spre a realiza o lucrare de pictură în biserica locală. După ce au prînzit zdravăn împreună cu abatele, mîncînd și bînd pe săturate, au început să discute. Unul dintre ei, pe nume Orcagna, maestru principal al paraclisului Maicii Domnului de la Orto San Michele, a pus următoarea întrebare: Cine a fost cel mai mare artist de la Giotto încoace? Unul a răspuns că Cimabue, altul, că Stefano, altcineva l-a numit pe Bernardo, un al patrulea a răspuns că Buffalmacco, în sfîrșit, l-au desemnat care pe

unul, care pe altul. Taddeo Gaddi, care era și el de față, a spus: fără îndoială că au existat mulți pictori minunați care au pictat în așa fel încît omenește n-ar fi posibil să fie imitați; totuși arta a intrat în declin și continuă să decadă". Iată, prin urmare, cum apreciau cei din mediul profesional situația artei între anii 1355 și 1366. Pentru toți era limpede că arta nu numai că se afla în declin, dar că „și continuă să decadă". Unde anume trebuie căutată sursa acestei păreri răspîndite?

În secolul al XIV-lea, comunele italiene au continuat să fie un adevărat cazan în fierbere. Ele constituiau organisme destul de neomogene reunind corporații, bresle, ligi, partide, care se îngrijeau, înainte de toate, de propria lor prosperitate și își iroseau toate forțele în neîntrerupte lupte intestine. *Popolo grasso* lupta cu *popolo minuto*, guelfii — cu ghibellinii, grupurile aristocrației — cu cele ale tîrgoveților, reprezentanții breslelor principale — cu lucrătorii. Prin cuvintele eroinei preferate a lui Boccaccio, Fiammetta, care exprimă concepțiile scriitorului însuși, este caracterizată foarte bine această situație de continuă efervescență a orașului italian din trecento: „Tu singur ai spus că orașul tău este plin de vorbe pompoase și de lașitate, că el se conduce nu de o mie de legi, ci de o mie de păreri — tot atîtea cîți oameni sînt; el este totdeauna cu sabia în mînă, freamătă în războaie interne și externe, abundă în oameni lacomi, trufași și invidioși, este plin de griji"[7]. În aceste condiții, vechiul spirit republican dispare încet, dar sigur. Setea de cîștig cuprinde cercuri tot mai largi ale populației. Treptat dispar virtuțile cetățenești de pe vremea lui Dante — cumpătarea, sinceritatea, simțul frăției. Armatele de mercenari înlocuiesc în mare parte miliția orășenească, lupta pentru independență este înlocuită cu lupta pentru micile interese mercantile. Se îngustează tot mai mult cercul cetățenilor cu drepturi depline (încă din secolul al XIII-lea, ei mai erau la Florența doar 3 000 la 100 000 de locuitori). Puterea este concentrată în mîinile bogătașilor care tind să folosească orînduirea comunală în propriile interese și fac tot po-

sibilul să elimine masele de la participarea la guvernare. Către sfîrşitul secolului al XIV-lea, acel *popolo grasso* devine stăpîn deplin pe situaţie. Fiind animaţi de idealuri conservatoare, bogătaşii fac tot mai des front comun cu grupurile aristocratice stabilite la oraş şi înscrise în bresle, găsind foarte repede un limbaj comun cu ele. Intrînd în posesia pămînturilor de la ţară, ei trec foarte rapid la stilul de viaţă aristocrat. Intră bucuroşi în relaţii de rudenie cu vechile familii aristocrate, pun multă pasiune în încercarea de a dobîndi ranguri cavalereşti, organizează turnire şi partide de vînătoare, discută despre dragoste în acele *corti d'amore* împrumutate din Provence şi le place rafinata artă goticizantă. Din purtătorul unei ideologii avansate, cum fusese în secolul al XIII-lea, acest *popolo grasso* se transformă într-o forţă conservatoare, ostilă libertăţilor comunale şi mişcărilor democratice.

Nimic nu vorbeşte atît de convingător despre dominaţia acestor elemente conservatoare din societatea italiană a secolului al XIV-lea ca eşecul încercării de răsturnare întreprinse de Cola di Rienzo la Roma şi ca răscoala Ciompilor din Florenţa. Şi cu toate că, judecînd după revendicările sociale formulate, ca şi după formele lor de manifestare, cele două mişcări aveau puţine elemente comune, eşecul lor este foarte simptomatic pentru raportul de forţe din epoca trecento-ului.

Episodul tragic cu Cola di Rienzo[8], ce i-a furnizat lui Wagner material pentru opera lui cu acelaşi nume, este specific pentru Roma acelei vremi. Ideea măreţiei Romei antice, care nu s-a stins de tot niciodată de-a lungul Evului Mediu[9], a reizbucnit cu o flacără vie în acest episod, determinînd în multe privinţe caracterul mişcării sociale conduse de Cola.

În comparaţie cu alte oraşe ale Italiei, Roma a fost, în secolul al XIV-lea, unul dintre centrele cele mai înapoiate. După transferarea scaunului papal la Avignon, Roma a devenit o pradă pentru tîlhari şi pentru toţi acei Colonna, Savelli, Orsini, Polenta, familii nobiliare ce se duşmăneau

între ele. Pozițiile ocupate de cercurile comercial-meșteșugărești erau extrem de slabe și se aflau sub o amenințare continuă, deoarece Roma n-a avut, ca alte orașe, propriile „Reglementări ale justiției" (*Ordinamenti di giustizia*). În asemenea condiții și-a făcut apariția pe arena istoriei Cola di Rienzo (c. 1313—1354". Fiu din popor, el și-a petrecut tinerețea în sat „ca un țăran între țărani". La Roma a ajuns cînd avea douăzeci de ani. El s-a apucat imediat să studieze vestigiile antice care-l fascinau pur și simplu, prin măreția lor, și-i aminteau despre gloria apusă a Romei, sugerîndu-i compararea trecutului ei luminos cu prezentul întunecat și jalnic. Începînd să frecventeze universitatea, Cola a făcut cunoștință, aici, cu creațiile scriitorilor romani. A făcut o pasiune tot mai mare pentru cultura clasică și pentru instrucția umanistă, scriitorul lui preferat dintre contemporani devenind foarte curînd Petrarca, a cărui apoteoză din anul 1341 avea să-i aprindă și mai mult imaginația. Un om de o ambiție nebunească, patriot înflăcărat, Cola di Rienzo nu s-a mulțumit cu contemplarea pasivă a Antichității, ci și-a propus s-o reînvie, să trezească virtuțile romane de odinioară. Omorîrea unui frate al său de către un nobil rămas nepedepsit au declanșat forțele de tribun popular ce mocneau în el. Datorită elocinței de care a dat dovadă, a atras atenția asupra sa, obținînd postul de notar orășenesc.

În anul 1343, Cola, în fruntea unei delegații, s-a îndreptat spre Avignon. Trimișii aveau misiunea de a-i propune papei proiectul unei reforme a senatului orășenesc și de a-l ruga să se întoarcă în „orașul etern". După întoarcerea la Roma, Cola, împreună cu cercul prietenilor săi, format îndeosebi din retori și notari, a început să pregătească răscoala. Cu această ocazie se manifestă una dintre trăsăturile lui caracteristice, și anume slăbiciunea pentru fraza înflorată, pentru poza emfatică, pentru gesturile menite să producă efecte exterioare, ceea ce a imprimat activității sale pecetea unui oarecare teatralism. La Roma, el a pus în mișcare
 toate mijloacele în stare să acționeze asupra ima-

ginației mulțimii; ba a expus undeva la loc vizibil un tablou reprezentînd în chip alegoric situația grea a orașului, ba a lipit pe ușa bisericii un anunț misterios în care se putea citi: „În scurt timp, Roma se va întoarce la situația ei bună din vechime“, ba a comentat în mod public conținutul inscripției de pe o placă de bronz romană, găsită întîmplător și pe care se afla un fragment din *lex regia* prin care senatul îi încredința imperiul lui Vespasian. Această ultimă manifestare a lui Rienzo a decurs într-o ambianță deosebit de solemnă. În bazilica Laterană unde Cola trebuia să-și pronunțe discursul, s-a strîns o mare mulțime de oameni. Rienzo a ieșit în fața ei îmbrăcat într-o dalmatică albă și avînd pe cap un acoperămînt de modă nemțească împodobit cu imagini de spade și coroane. Discursul lui incendiar a fost consacrat în special măreției apuse a Romei și conținea chemarea înflăcărată a reînvierii acesteia. Cola a pregătit răscoala, ce avea să izbucnească în toiul nopții, la 19 mai 1347, în felul următor: după messa de seară, el s-a îndreptat spre Capitoliu, însoțit de legatul papal, cu patru steaguri care confereau procesiunii aspectul unei cruciade, și acolo a poruncit să se citească, în fața mulțimii, noile decrete. Interesant de remarcat că pe steaguri erau conturate imaginea Romei, a patronilor ei — apostolii Petru și Pavel —, și cea a protectorului cavalerilor — Sf. Gheorghe. Deci aceeași combinație a trăsăturilor antice cu cele bisericești și cavalerești. Adunarea populară convocată după aceea a ratificat legile proclamate pe Capitoliu și Rienzo a primit titlul răsunător de „Nicolae, din voia preamilostivului domn Iisus Cristos, tribun sever și clement al libertății, păcii și dreptății, eliberator al sfintei Republici romane“.

Sprijinindu-se pe *popolo minuto,* Rienzo a organizat o miliție populară cu ajutorul căreia i-a pus pe baroni la respect, a spînzurat o mulțime de tîlhari, a asigurat ordinea legală. La propunerea lui, au fost organizate depozite de alimente comune din care se distribuia gratis făină văduvelor și orfanilor lăsați de ostenii căzuți în luptă, ca și

celor foarte nevoiaşi. Noul Grachus nu s-a limitat la instaurarea ordinii la Roma, ci şi-a propus şi unificarea întregii Italii. Dintre iniţiativele lipsite de condiţii obiective ale lui Rienzo, aceasta a fost, fără îndoială, cea mai utopică pentru vremea aceea. În loc să-şi consolideze puterea şi măsurile legislative, romanticul visător s-a apucat să expedieze în toate colţurile Italiei scrisori şi manifeste, invitîndu-i pe monarhi şi conducerile oraşelor să desemneze deputaţi pentru adunarea convocată de el. Mulţi au răspuns la această propunere, dar majoritatea au refuzat orice participare sau l-au tratat cu scepticism şi în derîdere. Dar tribunul nu s-a oprit doar la atît. El a bătut monede cu inscripţia: „Roma conducătoarea lumii" şi a „investit" adunarea cu dreptul excepţional de a alege un împărat. Înainte ca adunarea să-şi deschidă lucrările, Rienzo şi-a acordat singur rangul de cavaler, organizînd cu acest prilej o ceremonie pur teatrală, scufundîndu-se în aceeaşi cristelniţă în care, potrivit legendei, s-a botezat Constantin cel Mare. La titlul emfatic pe care şi-l luase şi-a adăugat acum următoarele noi epitete: „Cavalerul Nicolae, candidat al sfîntului duh, prietenul universului, *tribunus augustus*". Mai departe, Rienzo a chemat în faţa tribunalului său pe Ludovic de Bavaria, pe Carol IV şi pe toţi principii electori asupra cărora nu avea nici o putere. Italia a fost declarată unificată şi peste tot au fost trimişi soli pentru a pune lumea la curent cu reformele promulgate de noul tribun. Rienzo s-a încoronat cu şase coroane; lui i-au fost înmînate sceptrul şi globul (emblemă a puterii) şi lăsîndu-se tot mai mult îmbătat de succes, l-a ridicat şi pe fiul său la rangul de cavaler, stropindu-l în timpul ceremoniei, cu sîngele unui nobil din familia Colonna, ucis cu puţin timp înainte. Această activitate extravagantă, care nu avea nici o bază reală, a fost trecută cu vederea de către împăratul german. Ea l-a neliniştit însă pe papă care a început să se teamă de intenţiile tribunului. Cu concursul papei, aristocraţia romană s-a răsculat şi Rienzo a fugit ca un laş din Roma.

Din acest moment, el a încetat să mai joace un rol politic de sine stătător, devenind pînă la urmă o unealtă în mîna papei. Multă vreme s-a ascuns în Munții Abruzzi, la adepții sectei *fraticelli* care-i erau apropiați în spirit, apoi, în 1350, a plecat la Praga, la curtea lui Carol IV pentru a-l convinge să pornească o expediție împotriva Romei. Prudent, Carol IV a ascultat cu atenție înflăcăratele discursuri ale „candidatului sf. duh", dar în ultimă instanță a considerat cu cale să-l aresteze și să-l predea, ca eretic, în anul 1352, papei Clement IV. Rienzo a apărut la Avignon scuipat și batjocorit. El a găsit un apărător în Petrarca — admirator fierbinte al tribunului în anii săi de glorie. Dar nici Petrarca n-a putut să-și ascundă dezamăgirea provocată de Cola di Rienzo. El ar fi preferat să-l vadă pe tribun căzînd cu vitejie și curaj pe Capitoliu decît să lîncezească în temnițe cehești și franceze. Poetul regretă că panegiricele înălțate odinioară de el lui Rienzo au căpătat o largă difuziune, găsind că tribunul este lipsit de fermitate și putere de caracter. Acum, îi scrie Petrarca unuia dintre prietenii săi, el [Cola] este considerat aici poet și „eu sînt nevoit să recunosc că el este un om cu o neobișnuită elocință, care știe să convingă pe oricine, stăpînind un stil rafinat și fiind foarte erudit. Dar asta încă nu-i dă dreptul să se considere poet. El se împăunează cu haine străine. Și dacă la Avignon este considerat poet, aceasta constituie o probă în plus despre nivelul întristător de scăzut la care se găsește acolo învățămîntul"[10].

Datorită intervenției lui Petrarca, Rienzo a fost eliberat din temniță de către noul papă Inocențiu IV. El era ținut în rezervă și cînd nobilimea romană a ridicat capul, Rienzo a fost numit senator (în 1354) și trimis la Roma să lupte cu aristocrația. Îl însoțește în această misiune cardinalul spaniol Albornoz. Îngrășat, irascibil, însetat de bani și de plăceri, Rienzo s-a manifestat curînd ca un tiran oarecare. Farmecul pe care l-a avut în tinerețe l-a părăsit definitiv. El a pierdut și patosul înflăcărat care captivase cîndva mulțimile.

Rupîndu-se cu totul de popor, s-a aliat cu cardinalul și s-a înconjurat cu trupe de mercenari. La 8 octombrie, a izbucnit răscoala condusă de Colonna și de Savelli. Travestit și cu barba tunsă în grabă, Rienzo a fugit din Capitoliu, dar a fost recunoscut, reținut și apoi omorît în chip barbar sub aceeași statuie înfățișînd un leu, unde el aducea, de obicei, la îndeplinire asprele sale sentințe — Cadavrul desfigurat a lui Rienzo pe care mulțimea l-a tîrît prin tot orașul a fost ars în public, iar cenușa a fost aruncată în vînt.

„Un act fantastic" — prin aceste cuvinte, lucidul florentin Villani a dat o scurtă, dar expresivă apreciere întregii vieți a lui Cola di Rienzo[11]. Și, în adevăr, există ceva fantastic în cariera acestui notar ieșit din păturile de jos și devenit tribun popular și cîrmuitor autocrat al Romei. În această personalitate stranie se îmbină în modul cel mai ciudat ideile democratice ce-și aveau originea în Antichitate, aspirațiile mistice ale spiritualiștilor franciscani, crîmpeie ale noului învățămînt umanist, reminiscențele modului de gîndire scolastic, apucăturile tiranului de rînd, pasiunea pur medievală pentru alegorii și simboluri, calculul politic sănătos și visarea romanticului îndrăgostit de Antichitate. Principala nenorocire a acestui retor roman n-a fost numai aceea că n-a știut să conducă masele, ci și faptul că n-a știut să se stăpînească pe sine. Într-o oarecare măsură, tocmai din această cauză, toate inițiativele sale politice au sfîrșit prin faliment. Nu se putea rezolva nimic ținînd doar discursuri interminabile acolo unde ar fi trebuit acționat. Și nu aveau rost simbolurile și alegoriile, cînd de fapt ar fi trebuit îndreptată toată voința în direcția consolidării puterii. Rienzo n-a înțeles acest lucru și pentru asta a plătit crunt. El n-a ținut seama de noua experiență a luptei politice în cadrul comunelor contemporane cu el. A crezut cu naivitate că, numai cu manifeste și chemări, poporul italian poate fi îndreptat pe un nou făgaș. Lui i-a fost străin realismul politic lucid al Renașterii. Și cu toate că a fost înălțat pe creasta valului
 evenimentelor revoluționare, el n-a fost pătruns

de spiritul major al luptei. Aceasta a fost înlocuită de el prin ritualuri menite să cucerească masele, și în care simbolica medievală se îmbina în mod original cu misticismul spiritualiștilor. Acest „revoluționar" a rămas toată viața un romantic lipsit de o bază reală, care privea mai mult spre trecut decît spre viitor. Iată de ce găsim prea puțin temei să-l considerăm, așa cum face Burdach, „un pionier al Renașterii", „tovarăș de luptă al lui Dante și al lui Petrarca", „vestitor al umanismului", „înnoitor al culturii universale". La urma urmelor, personalitatea lui Cola di Rienzo n-a produs un ecou prea larg: generațiile mai tîrzii de umaniști l-au dat pur și simplu uitării, iar celor contemporani lui le-a inspirat mai degrabă nedumerire decît admirație.

Episodul al cărui erou a fost Cola di Rienzo dovedește clar că în secolul al XIV-lea forțele conservatoare mai erau destul de puternice pentru a putea stăvili dezvoltarea cu succes a unor mișcări sociale. Dar acest episod mai grăiește și despre vitalitatea tradițiilor feudale, deosebit de puternice la Roma care, sub aspectul dezvoltării social economice, se afla în urma orașelor italiene mai înaintate. Chiar și o mișcare revoluționară a fost constrînsă să îmbrace forme de cult, recurgînd la aparatul greoi al simbolurilor și alegoriilor. Și dacă în acestea din urmă începuseră să se infiltreze, puțin cîte puțin, noile idei umaniste, acestea se potriveau mai bine cu tradiționala erudiție „romană" care semăna mai degrabă cu îmbrăcămintea retorului medieval decît cu toga tribunului antic.

Cu totul alt caracter a avut marea mișcare socială din secolul al XIV-lea cunoscută sub numele de răscoala *ciompilor*[12]. Și ea s-a soldat printr-un eșec, dar a decurs în forme incomparabil mai organizate, eroul ei au fost masele largi de lucrători care au prezentat un program politic precis, elaborat într-un spirit lucid. La Florența n-ar fi putut niciodată să se bucure de succes o figură teatrală cum a fost Cola di Rienzo. În orașul lui Boccaccio și Sacchetti, o asemenea figură ar

fi părut neapărat ridicolă. Aici au existat conducători de alt tip: politicieni calmi, calculați, care știau să navigheze în cele mai complicate situații.

În Florența republicană, libertatea a fost întotdeauna doar apanajul cîtorva; ea nu s-a extins niciodată asupra întregii populații[13]. În primul rînd, nu s-a extins asupra muncitorimii numeroase din industria lînii și a mătăsii, care era lipsită de drepturi elementare. Muncitorii din aceste industrii nu erau membri ai breslelor în care lucrau, ci doar depindeau de ele. Această sărăcime crunt exploatată ce căpătase porecla disprețuitoare de „zdrențăroși" (*ciompi*) se afla într-o stare de continuă efervescență, lăsîndu-se cu ușurință atrasă de ereziile radicale ca și de învățătura mai liberală, propovăduită de secta *fraticelli*. Nemulțumiți de politica breslelor și mai ales de magnații aflați la conducerea acestora, *ciompi* au încercat încă din anul 1345 să organizeze o asociație autonomă care să poată rezista oprimării exercitate de patroni. Această încercare a eșuat, iar Ciuto Brandini, conducătorul ciompilor, a fost decapitat. Magnații au luat avînt concentrînd tot mai mult puterea în mîinile lor. Ei s-au folosit pe scară largă de așa-zisa *ammoniție* care interzicea persoanelor indezirabile să ocupe unele funcții publice sub pretext că ele li s-ar cuveni, chipurile, aristocrației sau partidei ghibellinilor. Dacă, însă, cu toate avertizările, persoanele respective primeau totuși funcțiile prohibite pentru ele, atunci erau fie supuse unor mari amenzi, fie condamnate la pedeapsa cu moartea. Prin asemenea măsuri draconice, partidul magnaților condus de familia Albizzi a reușit să păstreze o poziție dominantă în republică. Dar adversarii politici ai acestora, și anume familiile Alberti și Medici, n-au stat cu brațele încrucișate, ci au așteptat doar un prilej potrivit pentru ca, sprijinindu-se pe lucrători, să pornească răscoala împotriva familiei Albizzi. Deosebit de activ în această direcție a fost Salvestro de' Medici[14].

Familia Medici, menționată pentru prima oară într-un document florentin din 21 iulie 1240, s-a
 îmbogățit de pe urma diferitelor operații cămătă-

rești. Încă din secolul al XIII-lea, diferiți reprezentanți ai ei dețineau funcții eligibile. Probabil că intrînd în breasla lînarilor sau în cea a zarafilor, membrii stirpei Medici s-au afirmat drept concurenți ai renumiților bancheri Bardi și Peruzzi, contribuind în mare măsură la ruinarea acestora (1345). Manevrînd cu dibăcie, ei s-au dat drept democrați, aliindu-se cu breslele mici și cu lucrătorii împotriva căpeteniilor breslelor mari. Salvestro Medici a folosit în modul cel mai abil această tradiție „democrată" a familiei sale în scopuri pur politice. La 18 iunie 1378, el a prezentat un proiect de rezoluție împotriva magnaților solidarizați în jurul partidei guelfilor ce-l avea în frunte pe Lapo di Castiglionchio. Momentul a fost bine ales deoarece Salvestro ocupa în acest timp postul de „gonfalonier al justiției" și era președintele prioratului. Prioratul nu s-a hotărît să adopte rezoluția propusă. Atunci Salvestro a trecut în sala vecină, apelînd la „Consiliul poporului" convocat de el în mod prevăzător în prealabil. Consiliul l-a susținut pe Salvestro și de aici a izbucnit răscoala.

La 20 iunie, breslele mici de meșteșugari s-au ridicat ca un singur om, iar la 22 și 23 iunie, răzvrătiții au ars și au jefuit casele lui Piero degli Albizzi și pe ale principalilor lui susținători: Carlo Strozzi, juristul Lapo di Castiglionchio, Pazzi, Buondelmonti, Adimari, Soderini, Corsini ș.a. Oligarhii au pierit sau au scăpat cu fuga, iar familiile lor au fost alungate din oraș. Sub presiunea breslelor mici, constituția orașului a fost revizuită în sensul lărgirii drepturilor lor de a participa la administrarea treburilor publice. Cu aceasta, breslele mici s-au liniștit. Dar răscoala abia începea. În apărarea propriilor drepturi s-a ridicat o nouă forță: muncitorii manuali. Deși aceștia ajutaseră breslele mici să-i înfrîngă pe Albizzi, ei au rămas nedreptățiți la revizuirea constituției. Fuseseră uitați. Ei însă au amintit că există. Instigați de către Salvestro de Medici, ca și de Benedetto degli Alberti, Benedetto di Carlone și de cîrciumarul Calcagnino, *ciompii* s-au răsculat. La 20 iulie au fost

jefuite casele celor ce-și atrăseseră ura maselor. În seara aceleiași zile, poporul răsculat a marcat, printr-un act solemn deosebit, rolul conducător pe care-l avusese în organizarea acțiunii Salvestro Medici: acesta a fost ridicat de masele populare la rangul de cavaler, iar după el, aceeași ceremonie li s-a aplicat și unor conducători mai mărunți. Deci nici Florența republicană n-a fost în stare să evite mascarada cavalerească!

La 21 iulie, răscoala a continuat să se extindă. Muncitorilor li s-au alăturat unele elemente din breslele mici și, împreună, ei au luat cu asalt temnița, au incendiat clădirea breslei postăvarilor și pe a depozitului de alimente și și-au prezentat propria listă de revendicări (o variantă din partea membrilor breslelor mici și două variante din partea masei de lucrători din afara breslelor, aceștia fiind cei mai radicali). La 22 iulie, mulțimea a umplut vasta Piazza della Signoria și a început să ceară ca administrația orășenească să adopte imediat programul lor. Priorii au ezitat. Poporul a început atunci să murmure. Tînărul dărăcitor de lînă Michele di Lando, apucînd un steag în mîini, a țîșnit spre palatul Signoriei. Strigînd din răsputeri „Trăiască poporul!", mulțimea s-a avîntat după el și în curînd clădirea Signoriei se afla în mîinile poporului. Vechiul guvern a predat puterea și, în mod spontan, s-a format un nou guvern, avîndu-l în frunte pe Michele di Lando, care a trecut imediat la promovarea reformelor. Înainte de toate, au organizat trei noi bresle: două din ele erau constituite din muncitori calificați care lucrau în industriile lînii și mătăsii (vopsitorii și croitorii), iar în a treia breaslă au intrat toți muncitorii necalificați, adică elementele cele mai năpăstuite (dărăcitorii de lînă). Cele trei noi bresle au format *arti minuti* (breslele cele mai mici) care alegeau în priorat același număr de membri ca și breslele mari (*arti maggiori*) și cele mici (*arti minori*). Toți cei loviți de așa-zisa „ammoniție" au fost autorizați să se întoarcă din exil, impozitele pe pîine și pe făină au fost desființate, printr-un
 decret special s-a introdus un impozit direct de

40 000 de florini, iar termenul de achitare a vechilor împrumuturi a fost extins la doisprezece ani, fără ca debitorii să fie obligaţi să plătească dobîndă. În sfîrşit, a fost organizată o miliţie civilă specială în care au intrat numai *ciompi*. Aceste măsuri şi altele asemănătoare au stîrnit indignarea claselor avute. Acestea s-au hotărît să declare un fel de *lock-out*. Timp de o lună, patronii au refuzat să reia activitatea în ateliere. Acestea au fost închise şi lucrătorii au rămas fără muncă. O serie de alte înlesniri cu caracter financiar pentru populaţia săracă au dus treptat la secătuirea tezaurului. Trupele de mercenari au început să se agite cerînd plata simbriei reţinute. Pentru obţinerea mijloacelor financiare a trebuit ca poporului să i se aplice din nou un impozit direct, ceea ce a stîrnit o mare nemulţumire printre *ciompi*. La 25 august s-a ajuns la ciocniri deschise. A fost format un guvern extraordinar compus din opt membri (aşa-numitul „Otto Santi della Badia del popolo di Dio") care reprezentau păturile de jos cele mai radicale. Peste două zile, priorilor li s-a înmînat o petiţie cu o nouă serie de revendicări care ţinteau şi mai departe. Petiţia a fost înmînată de către noul conducător popular — cavalerul şi aventurierul Luca di Totto da Panzano. Pentru a-şi mări popularitatea, acesta a organizat o ceremonie şi mai originală decît cea a lui Salvestro Medici: a renunţat în mod solemn la rangul de cavaler ce i se acordase mai înainte de *popolo grasso* şi a primit rangul de cavaler acordat de *ciompi*. Şi astfel, chiar în toiul răscoalei, reminiscenţele feudale continuau să determine forma de manifestare a simpatiilor populare.

Neacordînd încredere noului guvern democrat (la 29 august, sub presiunea consiliului celor opt, fuseseră organizate noi alegeri ale priorilor), *ciompi* s-au reunit la 30 august în biserica Santa Maria Novella şi au ales încă o delegaţie pe care au trimis-o la palatul Signoriei. Delegaţia a înfăţişat priorilor cereri care vizau o lărgire importantă a prerogativelor politice ale lucrătorilor. Acesta a fost momentul culminant al evenimentelor revolu-

ționare cînd fostele cercuri revoluționare ale meșteșugarilor mijlocii și mici, în frunte cu Salvestro Medici și cu Michele di Lando care s-au speriat de cererile *ciompilor*, i-au părăsit pe aceștia și au trecut în mod deschis de partea patronilor. Printr-o serie de măsuri perfide luate în grabă, ele au pregătit și realizat înfrîngerea păturilor revoluționare. La 31 august, *ciompi* au fost nimiciți. Detașamentele înverșunate ale breslelor i-au urmărit pînă în Camaldoli — un cartier de pe malul opus al fluviului Arno, locuit de sărăcime. Multe locuințe au fost distruse și, în încăierările ce au urmat, n-au fost cruțate femeile și copiii. Așa s-a sfîrșit răscoala muncitorilor florentini.

După înfrîngerea *ciompilor*, Signoria florentină, aleasă sub presiunea muncitorilor, a fost dizolvată. Michele di Lando și Salvestro Medici care apăruseră din nou pe scena politică după trecerea primejdiei, au fost însărcinați să reformeze administrația orășenească. La 18 octombrie, Salvestro împreună cu alți reprezentanți din *popolo grasso*, ridicați la rangul de cavaleri în zilele răscoalei, au fost confirmați ca atare de către noul guvern care a trecut la lichidarea tuturor măsurilor revoluționare. Așa-zisele *arti minuti* au fost integrate în *arti minori* și breasla *ciompilor* a fost dizolvată. Timp de trei ani, lucrătorii au încercat să-și apere pozițiile, au organizat greve, au cerut instituirea unui salariu minim garantat, scurtarea zilei de muncă, desființarea plătirii salariului în natură. Dar ei n-au fost suficient de tari ca să poată reuși, reacțiunea afirmîndu-se tot mai mult. Politicieni ca Salvestro au început să pară prea „de stînga". Conducerea orașului a trecut în mîinile mai puțin compromisului Benedetto degli Alberti care a promovot toate reformele cerute de magnați. În anul 1381, cele două bresle ale muncitorilor calificați au fost lichidate, membrii lor pierzînd din nou orice putere de influențare a treburilor politice. Ca măsură de securitate, pe Michele di Lando l-au trimis în exil. Să fi apărut într-un astfel de moment un politician inteligent
 și calculat, cum avea să fie Cosimo Medici, el ar

fi luat fără îndoială foarte ușor puterea în mîini. Alberti a fost însă prea slab pentru a rezista intrigilor familiei Albizzi. În anul 1387, majoritatea membrilor familiei Alberti erau alungați și Maso degli Albizzi devenise aproape un dictator. Această dictatură nedeclarată a familiei Albizzi, ce se sprijinea pe magnații finanței, s-a prelungit pînă în anul 1434, asigurîndu-le negustorilor bogați și antreprenorilor o situație dominantă în republică. Ea a însemnat victoria grupărilor conservatoare ale guelfilor, aliate cu biserica și atașate puternic, în domeniul ideologiei, „bunelor și vechilor" tradiții. Și astfel, înfrîngerea *ciompilor* a dus la victoria „partidului ordinii", exponent al oligarhiei conservatoare care privea temătoare la orice tendință de înnoire.

La întărirea grupărilor patriciatului a mai contribuit un fenomen care are o mare importanță pentru mai buna înțelegere a culturii italiene din trecento. Este vorba despre noile tiranii, acestea făcîndu-și apariția, în marea lor majoritate, de-a lungul secolului al XIV-lea[15]. Destrămarea vechilor relații feudale n-a putut să ducă la democrația de tip republican, aceasta fiind împiedicată de puterea economică a magnaților, pe de o parte, și de sărăcia și lipsa de orientare a maselor asuprite, pe de altă parte. În aceste condiții, tirania era considerată adesea ca cea mai bună formă de guvernare, ea dînd patriciatului o garanție împotriva mișcărilor sociale. Lupta continuă dintre guelfi și ghibellini, dintre *popolo grasso* și *popolo minuto* nu asigura liniște nimănui, dînd naștere, în schimb, nostalgiei după o „mînă forte". Toți doreau pacea — și negustorii și cercurile largi de meșteșugari, și țăranii. Nu degeaba Petrarca cerea, într-o nemuritoare canzone, „Pace, pace", iar Caterina da Siena scria într-una din epistole: „Dați-mi ramura de măslin a păcii și chiar cei muți vor radia de bucurie și vor striga tare: pace, pace!"[16] De aceea, cînd se făceau încercări de instaurare a puterii personale, în stare să pună capăt vrajbei seculare, acestea nu întîlneau de obicei prea mare împotrivire. Cei înstăriți nu aveau nimic împotriva aces-

tor tiranii care le garantau liniște în interior și le susțineau prestigiul în exterior, condiții atît de necesare pentru prosperitatea comercială a orașului. Resturile nobilimii feudale găseau și ele mult mai comod și mai profitabil să se aciueze pe lîngă noii cîrmuitori în calitate de curteni sau de consilieri. În sfîrșit, *popolo minuto* nu se ridica împotriva despoților pentru că politica avidă și egoistă a organelor orășenești de autoadministrare, formate numai din bogătași, îl învățase să vadă în cezarism întruchiparea unui fel de principiu al egalității între bogați și săraci, un fel de formă ideală de guvernare[17]. Dacă în afară de toate acestea, mai ținem seamă și de viabilitatea, în Italia, a tradițiilor dreptului roman cu cunoscuta sa formulă monarhică „ce-i place suveranului are putere de lege (*quod principi placuit legis habet vigorem*) atunci succesele tuturor acestor d'Este, Gonzaga, Visconti, Carrara, Scaligeri, Bentivoglio, Malatesta, Pio, Baglioni, Montefeltre devin ușor explicabile.

Tiranii proveneau din cele mai diverse straturi ale societății și au cucerit puterea în felurite moduri. Printre ei întîlnim și reprezentanți ai marilor familii aristocratice din mediile conducerii municipale sau dintre cavalerii teritoriali, și reprezentanți ai patriciatului, și condotieri, și favoriți ai papei. Ei își întemeiau puterea pe tradițiile cristalizate treptat în trecut, formînd cu timpul dinastii, sau pe fundamentul „legal" al drepturilor imperiale asupra Lombardiei, pe monarhizarea forțată a conducătorilor militari (*capitano*) sau a titularilor juridici (*podestà*), adesea pe calea unei obișnuite lovituri de stat militare, alteori pe calea sprijinirii scaunului papal, iar uneori doar pe seama propriei puteri financiare și a propriei abilități politice. În ultimul caz, tiranii (ca de pildă, Medici) formal nu încălcau instituțiile democratice, deși de fapt deveneau autocrați ai orașului-republică.

În tiraniile italiene s-au manifestat embrionar aceleași trăsături care ulterior aveau să caracterizeze marile monarhii absolutiste europene: autocrația cîrmuitorului, centralizarea administrației

un dezvoltat aparat birocratic, înclinaţia spre aventuri militare şi spre cuceriri, înviorarea activităţii diplomatice, controlul sistematic al statului asupra economiei naţionale, fastul şi strălucirea de paradă a vieţii de la curte. Dar ar fi incorect să se pună semnul egalităţii între tiranii din Renaştere şi monarhii absoluţi de mai tîrziu. Tiranii Renaşterii erau în general personalităţi mai luminoase şi mai integre. Ei erau investiţi cu virtute personală (*virtù*), cu voinţă de oţel, cu talente de mari conducători de oşti, cu rafinat simţ politic, cu un dezvoltat gust artistic. Majoritatea actelor lor are acea notă de aristocratism proprie epocii Renaşterii. Şi cu toate că printre ei întîlnim deseori despoţi cruzi, însetaţi de sînge, desfrînaţi, egoişti şi reci, lipsiţi de elementară conştiinţă etică, nu putem să nu le recunoaştem integritatea şi forţa de caracter ce le învăluie figurile, adesea teribile, cu o aoreolă de romantică atractivitate.

Florenţa republicană a avut totdeauna o atitudine de nedisimulat dispreţ faţă de tiranie în formele ei excesive de manifestare. Salutati chiar a apărat în chip hotărît dreptul poporului de a-i ucide pe tirani[18]. O asemenea concepţie era dictată nu numai de ostilitatea faţă de despotismul deşănţat al principelui, dar şi faţă de întreaga lui ambianţă socială. Instaurarea tiraniei ducea foarte des la consolidarea forţelor feudale şi la revigorarea ideologiei medievale. Aristocraţii aciuiţi la curţile tiranilor au înlesnit revenirea la vechile obiceiuri „cavalereşti". Aşa s-a cristalizat ritualul de curte care a căpătat o serie de impulsuri de dincolo de Alpi, în special din Burgundia, după care s-au orientat multe curţi italiene (mai cu seamă curtea D'Este)[19]. Viaţa s-a complicat cu mii de convenienţe, iar aceste convenienţe au trecut şi în artă, care îmbracă forme tot mai rafinate. Afectarea era preferată naturaleţii, luxul — simplităţii, stilizarea elegantă — monumentalităţii severe. Trebuie să citeşti în original cronica lui Filippo Villani ca să te convingi cu cît sarcasm priveau la ridicolul vieţii de curte chiar florentinii cu vederi conservatoare. Astfel, în anul 1364, cîrmuitorul

nou ales al Padovei, Angelo, a apărut pe străzile orașului călare și cu un sceptru de aur în mîini. Sau, tot el s-a arătat poporului la fereastră stînd culcat pe covoare de brocart și pe perne „așa cum se expun moaștele". Toți subalternii săi trebuiau să îngenuncheze în fața lui ca în fața papei sau a împăratului[20]. Despre aceeași pasiune a tiranilor pentru proslăvirea propriei persoane vorbește și Petrarca: „ei se împodobesc ca niște altare în zilele de sărbătoare"[21]. Toate excesele de acest gen generau o opoziție instinctivă în Florența republicană care își dădea perfect seama că la curțile tiranilor se cristalizau moduri de viață pătrunse încă în multe privințe de spirit feudal.

Tiranii italieni au frînat, fără îndoială, dezvoltarea socială a țării. Ei erau ostili orînduirii comunale și contribuiau la degenerarea umanismului de gen republican într-o doctrină politică retrogradă care înlocuiește ideea conducerii de către popor cu ideea cezarismului. Ei au frînat tendința artei de a se apropia mai mult de viață, reînviind curentul goticizant.

În pofida acestui aspect negativ al tiraniilor italiene, trebuie să recunoaștem că multe dintre ele au jucat un rol pozitiv în istoria culturii renascentiste. Nu trebuie uitat niciodată că tiraniile au apărut pe terenul unor reminiscențe ale libertăților comunale, cînd se mai păstrau încă vii amintirile despre libertățile de odinioară. Spre deosebire de monarhiile absolute din secolul al XVII-lea, tiraniile au păstrat sistemul breslelor, eligibilitatea funcțiilor, latura exterioară a modului de viață patriarhal al meșteșugarilor, simplitatea tradițională a relațiilor dintre clasa dominantă și largile cercuri meșteșugărești. Toate acestea intrau, firește, în calculele politice ale tiranilor care se erijau în „părinți ai poporului". De aceea curțile tiranilor se completau tot timpul cu oameni talentați proveniți din straturile democratice ale societății. Dobîndind colaborarea unor renumiți umaniști, învățați, artiști, tiranii urmăreau să-și înconjure puterea cu aoreola gloriei. Deseori, intelectualitatea găsea în persoana lor nu numai me-

cena generoși, dar și cunoscători luminați care trădau o subtilă înțelegere a intențiilor preocupărilor ei creatoare. Asemenea cazuri de fericită colaborare între client și artist au fost deosebit de numeroase în epoca Renașterii. Și poate tocmai aceste cazuri luminează una dintre laturile cele mai caracteristice ale culturii renascentiste, în care arta a pătruns atît de adînc în viață, încît a generat totdeauna cel mai larg ecou.

Dacă în politică observăm, de-a lungul secolului al XIV-lea, accentuarea tendințelor conservatoare care permit să se vorbească despre o refeudalizare parțială a societății italiene din acel timp, în domeniul vieții religioase din trecento se poate remarca un fel de stabilizare a sentimentului religios. Valul ereziilor scade brusc, iar notele de protest social care le însoțeau altădată răsună tot mai rar. Dispare și epicureismul care contestase în mod deschis existența lui dumnezeu. Activitatea ordinelor călugărilor cerșetori, dirijată de Scaunul papal, dobîndește un caracter mai organizat. Biserica susține inchiziția dominicană pe al cărei rug a ars, în anul 1327, poetul Cecco d'Ascoli; ea instruiește o mulțime de predicatori, folosește pe scară largă, ca pe un instrument puternic în propaganda religioasă, așa-zisele *sacre rappresentazioni* (spectacole religioase) și se străduiește din răsputeri să se adapteze la noua situație. Biserica renunță la sprijinul ce i-l puteau acorda curentele extremiste și acordă preferință „conventualilor" în dauna „spiritualilor". În bulla papei Ioan XXII, din aprilie 1317, biserica proclamă că deși sărăcia este un lucru înălțător, și mai sus se situează autoconservarea. Iar șase ani mai tîrziu, același papă declară ordinul minoriților drept proprietar al bunurilor administrate, recunoscînd predicarea sărăciei ca „potrivnică rațiunii". Totodată papa consideră drept o erezie afirmația potrivit căreia Cristos și apostolii n-ar fi avut, chipurile, nici un fel de avere, nici comună nici personală. Pe această cale, biserica a dobîndit supletea necesară care să-i ajute să-și lărgească sfera ei de influență și să con-

solideze din punct de vedere organizatoric alianța cu guelfii.

Pentru religiozitatea „oficială“ din secolul al XIV-lea este caracteristică atenuarea sentimentului religios și acceptarea necritică a tuturor dogmelor bisericești. Majoritatea oamenilor aparțin partidei „bunilor guelfi“, merg cu regularitate la biserică, îndeplinesc meticulos toate practicile rituale, îi respectă pe preoți și pe monahi, gustă predicile dominicanilor, în care, foarte plastic și pregnant, cu ajutorul unor paralele între viața spirituală și cea trupească, sînt explicate principalele dogme ale credinței. Pentru acești oameni nu există nici un fel de îndoieli, asupra lor apasă tradiția rutinieră, a cărei povară ei n-o simt, sau mai bine spus, nu vor s-o simtă. Un exemplu deosebit de elocvent pentru acest gen de religiozitate îl reprezintă concepția despre lume a lui Giovanni Villani. În pofida lucidității cu care gîndea (comp. vol. I al prezentei lucrări, p. 57), Villani crede orbește în semne, în prorociri, în viziuni, în astrologie. El descrie amănunțit constelațiile și înrîurirea lor asupra mersului evenimentelor istorice, văzînd pretutindeni degetul arătător al lui dumnezeu. Cînd vorbește despre eșecurile florentinilor, le explică prin „voința lui dumnezeu“ care a vrut să-i umilească și să-i pedepsească pe locuitorii Florenței pentru „ingratitudinea lor lacomă“[22]. Sentința lui morală preferată era: „cînd dumnezeu vrea să pedepsească pe cineva, aceluia îi ia mai întîi mintea“. El interpretează orice nenorocire ca pedeapsă dumnezeiască, interesîndu-se totdeauna care a fost greșeala săvîrșită care a atras mînia Domnului. Adesea, consideră nenorocirea ca pe o simplă ispășire a păcatelor săvîrșite. Astfel judeca unul dintre cei mai instruiți, mai practici și mai perspicace florentini, a cărui gîndire, în pofida prospețimii și noutății ce-i erau proprii, a gravitat totdeauna în zona tradițiilor „de corectitudine“ ale guelfilor.

Alături de religiozitatea „oficială“ din trecento, există un curent care n-a jucat niciodată rol conducător, dar care este totuși foarte caracteristic

pentru starea de spirit a grupurilor liber-cugetătoare. Acest curent, localizat la Florenţa, poate fi numit în modul cel mai potrivit „teologia bunului simţ"[23]. În cadrul lui se formează un ideal anume, semi-laic, semi-spiritualist care oscilează între respectul tradiţional faţă de biserică şi dorinţa de autonomie religioasă, între acceptarea necritică a autorităţii bisericeşti şi căutările libertăţii interioare. Acest curent a fost înlocuit, în secolul al XV-lea, cu indiferentismul religios şi cu proclamarea pe faţă a inexistenţei lui Dumnezeu, ceea ce în secolul al XIV-lea, nu ar fi fost încă posibil. Şi astfel, vedem cum cele mai luminate minţi din trecento se închină în acelaşi timp Golgotei şi Olimpului, fără a simţi cîtuşi de puţin acuitatea acestei contradicţii. Boccaccio proslăveşte zeii Antichităţii, rîde de monahi, le înfierează păcatele, neglijează în mod conştient — în „De Claris mulieribus" — pe sfinţii creştini, în tratatul său despre oamenii iluştri îl trece în mod tendenţios sub tăcere pa papă, şi în acelaşi timp, o adoră pe Maica Domnului şi colecţionează moaşte, ceea ce-i dă motive arhiepiscopului florentin să-l considere un om cucernic. Călugărul augustin Luigi Marsili, acest tipic „teolog al comunei" (*teologo del commune*), întruneşte în persoana sa pe catolicul dreptcredincios şi pe umanistul instruit. Coluccio Salutati avansează, în tratatul „De seculo et religione", două teze ce se exclud una pe alta. Ba lumea este tratată de el ca un domeniu al diavolului, ca arenă a ispitelor, ca împărăţie a răului şi a viciului, ca loc al nenorocirilor şi casă a durerii, ba aceeaşi lume păcătoasă este privită de el ca o creaţie a lui Dumnezeu, plină de frumuseţi. Şi tot pentru acelaşi, omul ba îşi asumă obligaţia să ducă o luptă continuă cu natura lui păcătoasă, ba este declarat drept o făptură ce ezită între înger şi animal, voinţa lui fiind recunoscută în acest caz nu numai ca liberă, dar şi ca înclinată spre a făptui binele. Prietenul lui Marsilio, Giovanni dalle Celle (c. 1310—1396) exprimă, în discuţia cu negustorul de lemne Tommaso din secta *fraticelli*, un punct de vedere şi mai larg care nu se potriveşte deloc cu cinul

acestuia: „Dacă cineva — zice el — mi-ar spune «eu cred că Iisus Cristos avea proprietate», i-aş răspunde: n-ai decît să crezi; ce-mi pasă mie chiar dacă tu ai crede că el nu este Dumnezeu cu adevărat şi nici om cu adevărat? Erezia ta nu poate să-mi dăuneze“[24]. Fireşte că asemenea vederi largi erau interpretate în cercurile credincioşilor naivi, mai ales din tagma *fraticelli*, ca o manifestare a ateismului. Nu întîmplător acelaşi Tommaso cu care a discutat Giovanni dalle Celle, i-a scris acestuia: „Tu nu-l iubeşti nici pe dumnezeu, nici pe aproapele şi ţie nu-ţi e dragă credinţa catolică; pentru vreo fiică spirituală de-a ta ai venit de cîteva ori la Florenţa, şi nicidecum pentru credinţă. În tine sălăsluieşte prea puţină cucernicie“[25]. Desigur, don Giovanni dalle Celle a fost un om religios, dar religiozitatea lui era de un tip nou, atenuată de umanism şi toleranţă religioasă. Încă vreo cîţiva paşi pe acest drum, şi Giovanni dalle Celle ar fi ajuns de la „teologia bunului simţ“, pentru început la scepticism (schepsis) apoi, poate, chiar la necredinţă. Dar ca om al trecento-ului, el nu părăseşte poziţiile tradiţionale, care vor fi zdruncinate abia în secolul al XV-lea.

„Teologiei bunului simţ“ nu i-a fost dat să ajungă un curent dominant în viaţa religioasă complexă şi contradictorie din trecento. La acest curent au aderat numai cercurile cele mai culte ale societăţii, care într-un grad sau altul, au şi făcut deja cunoştinţă cu umanismul. Mult mai răspîndită era, în secolul al XIV-lea, religiozitatea „oficială“ — egală, cumpănită, lipsită de orice coliziuni lăuntrice şi de accent pasional, cu o vădită nuanţă raţionalistă. Dar şi această religiozitate temperată putea duce, în minutele de îndoială, la spaime şi chiar la penitenţa frenetică a flagelanţilor[26]. Cea mai bună confirmare a acestui fapt o constituie recidivele religiozităţii medievale care sînt atît de tipice pentru trecento (mai cu seamă după teribila epidemie de ciumă din anul 1348) şi care demonstrează în mod convingător ce loc important continua să ocupe religia în conştiinţa epocii.

Poate exemplul cel mai viu de astfel de recidivă îl reprezintă următorul episod petrecut cu Boccaccio. În anul 1362, la Boccaccio, care avea pe atunci cincizeci de ani, s-a înfățișat călugărul Ciani. Venise ca să stigmatizeze viața lui necumpătată și să-l determine să se căiască de tot ce săvîrșise. „Gîndește-te Giovanni — i-a zis călugărul — cum te înfățișezi în fața lui Dumnezeu, tu care ești un dușman al castității, un adept al plăcerilor, cînd operele tale sînt unelte ale diavolului care corup sufletele în numele zeiței dragostei; tu însuți, și prin ce spui, și prin ce scrii, și prin moravuri, ești un exemplu de obscenitate și de desfrîu pentru alții. Eu nu te cruț deoarece pun preț pe salvarea ta; te implor, te conjur în numele sf. Petru: renunță la acest mod de viață, renunță la poezia primejdioasă pe care o scrii, apucă pe drumul virtuții către moravuri și ocupații mai severe“[27]. Acesta era glasul Evului Mediu, era chemarea de a se renunța la toate bucuriile vieții și ale creației. Pentru un om al Renașterii cum era Boccaccio, asta însemna sfîrșitul. Și ce constatăm, totuși? Cuvintele călugărului produc asupra lui Boccaccio o puternică impresie. Ele l-au descumpănit, i-au tulburat spiritul, i-au semănat în suflet grăuntele îndoielii. Este adevărat, Boccaccio nu „s-a căit“ și n-a renunțat la modul lui laic de gîndire. Chiar dacă în operele lui de bătrînețe răsună unele note, pesimiste, trădînd clar o răvășire lăuntrică, el a rămas totuși fidel idealurilor renascentiste.

Recidive asemănătoare ale religiozității medievale pot fi constatate și la Petrarca. În „Secretum“, operă scrisă în jurul anului 1342, el îl roagă pe sfîntul Augustin să-i arate calea spre desăvîrșire. Acesta îl sfătuiește să se cufunde în gîndul despre moarte, adăugînd la aceasta imagini ale obștescului sfîrșit, ale chinurilor iadului, ale Judecății de apoi. Aceste trăiri îi erau foarte cunoscute lui Petrarca, mai cu seamă în timpul nopții. „Se întîmplă — scrie el — ca eliberat de grijile zilei, să mă cufund în mine, să mă lungesc ca un mort și să-mi reprezint foarte clar și pregnant momentul morții mele și toată grozăvia pe care min-

tea o trăiește în acel ceas, pînă într-atît încît mi se năzare că zac deja în agonie: uneori văd aievea iadul și toate ororile despre care tu povestești și această priveliște mă zguduie atît de profund încît mă scol tremurînd de spaimă și adesea, spre groaza celor din jur, îmi ies din gură strigăte ca: nenorocitul de mine! ce mă fac? ce rabd? trebuie să îndur, ce nenorociri îmi hărăzește soarta? Isuse, ajută-mă!

„Atotputernicule, salvează-mă din aceste nenorociri
Întinde mîna nefericitului de mine și du-mă cu tine peste talazuri,
Ca măcar în moarte să mă odihnesc pe țărmul liniștii"[28].

Cu și mai multă forță, aceste stări de spirit ascetice se fac simțite în meditația" *„De otio religiosorum"* scrisă în postul anului 1347, sub influența impresiilor primite de Petrarca în timpul vizitării mînăstirii cartuziene din Provence, unde fratele său era călugăr. Această meditație propovăduiește disprețul față de lume și proclamă deșertăciunea a tot ce este pămîntesc. Vanității lumești îi este opusă imaginea înfricoșătoare a morții care nu iartă pe nimeni. Într-un acces de ascetism, Petrarca ajunge să nege pînă și dragostea pe care o tratează doar ca pe un fenomen trupesc. Dragostea, spune Petrarca[29] este „un lucru foarte delicat, fiind generată de somn și de inactivitate, de mîncare bună și îmbrăcăminte moale, de grija față de sine, de discuțiile tainice, de veselie, jocuri și cîntece". Iar trupul este un sclav sau un asin, cum spun sfinții părinți, „hrănit și îngrășat cu toate bunătățile și plăcerile între rîurile Vavilonului; el s-a obișnuit să umble pe drumurile netede și largi ale acestei lumi; cum să mai aspire el cu rîvnă către înălțimile Sionului pe al cărui vîrf urcă o cărăruie pieptișă, îngustă și pietroasă?" Și astea le-a scris cel care o cîntase pe Laura, găsind cele mai dulci și mai înflăcărate cuvinte pentru exprimarea poetică a simțămintelor unui îndrăgostit!

Dacă pînă și asemenea mari individualități ca Petrarca și Boccaccio au trăit recrudescențele religiozității medievale, la oamenii de rînd acestea sînt un fenomen curent. Așa, de pildă, poetul sienez Bindo Bonichi (1260—1337) militează cu rîvnă, în cea de-a 18-a canzonă împotriva lui Amor: și el a fost cîndva îndrăgostit dar acum s-a angajat pe drumul cel drept; privește dragostea ca pe o boală și recomandă împotriva ei aceleași leacuri ca și Guittone, adică efort fizic, privațiuni și flagelare[30]. Nutrind aceleași stări de spirit ascetice, spiritualii protestează, în anii 1306, 1310—1311 și 1385, împotriva luxului excesiv făcut la împodobirea bisericii Santa Croce, cerînd întoarcerea la sărăcia și simplitatea evanghelice[31]. Uneori, această recrudescență a religiozității medievale se transformă în psihoză de masă și atunci mărșăluiesc pe drumuri mulțimi de flagelanți (anii 1333—1334, 1348—1350, 1379, 1392, 1399) care-și chinuie cu cruzime trupul sau procesiuni de pocăință. Dintre acestea din urmă, deosebit de numeroase erau procesiunile „albilor“[32]. Această mișcare, începută în anul 1399 sub influența zvonurilor despre apariția miraculoasă a lui Cristos în Italia, a cuprins multă lume. Îmbrăcați în veșminte albe, cu cîte o cruce roșie cusută pe glugile ce le acopereau capul, acești pocăiți migrau dintr-un loc în altul, mergînd desculți și petrecînd noaptea pe pămîntul gol, postind, autobiciuindu-se, cîntînd litanii și implorînd milă.

Mișcarea „albilor“ demonstrează clar că formele religiozității medievale s-au menținut într-o stare primară pînă în pragul secolului al XV-lea. Aduc mărturie despre aceasta și predicile unor călugări, pătrunse de un patos religios ce amintește de mișcările eretice din secolele XII—XIII. Dar dacă în cazul celor din urmă, țelul urmărit viza eliberarea de dogmă oficială, eforturile multor predicatori din trecento erau concentrate asupra consolidării autorității bisericii. Dintre predicatori, figura cea mai pregnantă este dominicanul Jacopo Passavanti.

Jacopo Passavanti (c. 1302—1357)[33] a căpătat o strălucită învățătură teologică la Paris. O

vreme, el a ţinut lecţii la Pisa, Siena şi la Roma, apoi a fost prior în mînăstirea Santa Maria Novella din Florenţa. Aici şi-a ţinut renumitele predici care atrăgeau mase de ascultători. În 1354, Passavanti a scris concomitent în latină, pentru cler, şi în italiană, pentru publicul larg, tratatul „Oglinda adevăratei pocăinţe" (*„Lo Specchio della vera penitenza"*) în care şi-a sistematizat predicile. De la această operă literară a plecat pictorul Andrea di Buonaiuto*, cînd a împodobit cu fresce, pe la 1365, „Capela spaniolă" din Santa Maria Novella. Ca toţi predicatorii dominicani, Passavanti ştia să-şi presare predicile cu pilde vii şi grăitoare, luate direct din viaţă. Noţiunile abstracte deveneau la el imagini plastice, concrete, predica lui începînd să semene cu o povestire dramatizată în care tezele scolastice abstracte erau prezentate într-o formă vie, atrăgătoare. Acest realism al formei reprezintă ceva nou care demonstrează că nici predica religioasă nu putea să se sustragă influenţei exercitate de literatura laică. Dar conţinutul predicilor lui Passavanti rămîne pur medieval. El aminteşte continuu auditoriului său despre necesitatea pocăinţei neîntrerupte care, singură, este în stare să spele sufletul cufundat în păcat. Întreaga viaţă nu este nimic altceva decît o neîncetată luptă cu ispitele, şi omul trebuie să-şi încordeze toată voinţa pentru a le învinge. „Noi trebuie să-l iubim din toată inima pe Dumnezeu, adică în cunoştinţă de cauză, fără a cădea în păcat; din tot sufletul, adică voind, fără a cîrti; cu toată mintea, adică, punînd în joc toată memoria, fără uitare". Chemîndu-i patetic pe florentini să îmbrăţişeze acest ideal sever, Passavanti nu neglija niciuna dintre culorile paletei sale verbale, nici măcar pe cea mai sumbră, cînd era vorba să obţină efectul emoţional necesar.

Despre mijloacele cu care încerca Passavanti să acţioneze asupra imaginaţiei ascultătorilor săi, ne dau o idee clară următoarele două povestiri pe care le-a inserat, abil, într-o predică. La Paris trăia un

* Andrea di Bonaiuto zis Andrea da Firenze

oarecare maestro Serlio care preda logica şi filosofia. Într-o noapte, pe cînd lucra în cabinetul său, s-a înfăţişat la el un discipol de curînd decedat şi care în timpul vieţii se fălise cu ştiinţa lui de carte. Maestrul l-a întrebat despre chinurile iadului. Drept răspuns, elevul şi-a arătat veşmîntul acoperit tot cu sofisme, ce atîrna mai greu decît cel mai mare turn din Paris şi era bîntuit de flăcările unui foc mistuitor (hiperbole tipice pentru Passavanti! Pentru a-i da profesorului său o idee convingătoare despre chinurile iadului, discipolul a întins unul dintre degetele sale cuprinse de flăcări deasupra palmei maestrului: o picătură de sudoare care a căzut din ea a străpuns imediat palma, provocînd o imensă durere „ca şi cînd ar fi fost vorba despre o săgeată de foc ascuţită". „Iată ai acum o probă despre ceea ce înseamnă chinurile iadului" — a zis discipolul şi, scoţînd nişte strigăte jalnice, a dispărut[34]. În cealaltă povestire figurează un nobil francez de la curte iubitor al deşertăciunilor lumeşti. Odată el a început să reflecteze astfel: după trecerea a o mie de ani, vor fi eliberaţi, oare, cei aflaţi în iad, şi „adresîndu-se minţii sale, a răspuns: nu. Atunci s-a întrebat: dar peste o sută de mii de ani? Şi el a răspuns: nu. Dar dacă se scurg atîtea milenii cîte picături de apă sînt în mare, se poate ca ei să fie atunci eliberaţi? Şi el şi-a replicat sieşi: nu! Tulburat şi îngrozit de acest gînd, a început să se plîngă zdrobit de tristeţe"[35]. În această povestire Passavanti a folosit cu iscusinţă procedeul creşterii gradate a imaginii care, prin caracterul său hiperbolic, trebuia să le producă ascultătorilor groază în faţa veşniciei chinurilor la care erau supuşi păcătoşii în iad. De asemenea hiperbole se foloseau şi pictorii din trecento cînd înfăţişau iadul în toate groaznicile lui detalii, iadul şi pe păcătoşii ce se chinuiau în el.

Dacă predicile învăţatului dominican Passavanti conţin povestiri învăluite într-o reuşită formă literară şi saturate cu complicate imagini teologice, în schimb povestirile călugărului augustin Fra Filippo da Siena (c. 1339—1422) au un caracter simplu şi naiv, reflectînd gusturile lipsite de preten-

ții ale mediului mînăstiresc[36]. Fra Filippo provenea dintr-o stirpe nobilă — Agazarri. În mînăstirea Lecetto, aproape de Siena, unde el ducea o viață de schimnic, potrivit legendei, a fost vizitat odată de o arătare divină, auzind totodată o voce: „Citește și scrie". Urmînd porunca „de sus", Fra Filippo a început să studieze sîrguincios creațiile Părinților bisericii și să facă unele modeste însemnări. Treptat, însă, l-a cuprins o asemenea osîrdie la scris încît pînă la urmă toate chiliile mînăstirii au devenit neîncăpătoare pentru manuscrisele sale. După spusele unui contemporan al său, cantitatea scrierilor lui era așa de mare încît o întreagă viață de om n-ar fi fost de ajuns pentru citirea acestor vrafuri de pergamente scrise cu litere mărunte. În Biblioteca comunală din Siena se păstrează unul din manuscrisele lui Fra Filippo (așa-numitul „Assempri") scris pe cînd el avea aproape cincizeci de ani. Manuscrisul conține o culegere de scurte povestiri, legende și anecdote. În aceste povestiri ce respiră un umor pur popular, se perindă prin fața noastră o întreagă galerie de tipuri caracteristice pentru acea vreme — asceți înflăcărați, schimnici severi, călugări vicleni, bețivi desfrînați, cartofori pătimași, cămătari însetați de cîștig, filfizoni pomădați și parfumați. Pretutindeni, Fra Filippo vede mîna diavolului. La drept vorbind, acesta și este protagonistul tuturor povestirilor sale. Diavolul lui Fra Filippo nu este un falnic spirit al răului care domnește în „Iadul" lui Dante, nu este *„Imperator del doloroso regno"*, nu este nici îngerul căzut, al cărui chip mai păstrează o licărire din frumusețea trecută. Diavolul lui Fra Filippo este un simplu drac investit cu toate însemnele cu care l-a înzestrat fantezia populară. Acest drac este sîcîitor peste măsură, obraznic și batjocoritor. El își bagă nasul peste tot, se leagă de orice, în toate se amestecă. Satana trimite pe pămînt legiuni de drăcușori care la fiecare pas îl pîndesc pe om ca să-l prindă în capcană. Fiecare om își are propriul său drac care îl urmărește pas cu pas, exploatînd nemaipomenit de bine momentele

 lui de slăbiciune. Dar pentru Fra Filippo, dracii

nu sînt deajuns. Întrucît ei infestează numaidecît aerul, oamenii îi recunosc imediat, motiv pentru care Satana recurge la serviciile magilor, șamanilor și ale vrăjitoarelor. Aceștia seamănă răul într-un mod mult mai discret, prezentînd astfel o mare primejdie.

Universul de idei al lui Fra Filipo este un univers pur medieval. Această spaimă în fața morții și a tot felul de drăcovenii străbate ca un fir roșu prin toată arta trecento-ului. Ea le prescrie artiștilor să înfățișeze iadul, muncile iadului, „triumful morții", drăcușori poznași. Și ea se face simțită și mai tîrziu, în creația lui Bosch și chiar în a lui Bruegel cel Bătrîn. Dar dacă la Bosch toată omenirea s-a înglodat fără nici o speranță în rău și prostie, în schimb, la artiștii trecentiști răsună note mult mai optimiste. Aici răul triumfă numai atunci cînd omul cade în plasa diavolului, lumea fără drac apărîndu-i artistului destul de frumoasă pentru a putea fi nu numai zugrăvită, dar și iubită.

La Passavanti și la Fra Filippo întîlnim o religiozitate vădit medievală, prea puțin atenuată de acțiunea noii concepții umaniste despre lume. Așa gîndeau cele mai tradiționaliste cercuri bisericești, în rîndurile cărora sentimentul religios era încătușat de dogma care-l priva pe om de orice libertate în interpretarea obiectului credinței. Această libertate ca și dreptul comunicării personale nemijlocite cu Dumnezeu constituiau țelul misticilor. În Italia, valul de misticism a început să crească spre sfîrșitul secolului al XIV-lea, manifestîndu-se ca un fel de reacție la „teologia bunului simț" și la mișcarea umanistă ce se întărea cu fiecare an. Fericitul Lorenzo da Ripafratta, Sf. Chiara Gambacorti, sf. Caterina da Siena (1347 pînă în 1380), fericitul Giovanni Dominici (1357—1419), minoritul Fra Michele — toți aceștia continuă, într-o oarecare măsură, calea lui Eckhart (1260—1327, a lui Tauler (1300 pînă la 1361), a lui Rujsbroek (1293—1381), „frați ai spiritului liber". Dar spre deosebire de misticii germani și neerlandezi, cei italieni se deosebesc printr-o gîndire

mai puțin abstractă și printr-o fantezie mai puțin bogată. Chiar în momentele de suprem extaz, ei nu rup contactul cu realitatea, într-o formă sau alta, răspunzînd cerințelor practice ale zilei. Ei se străduiesc, cum făcea Caterina da Siena[37], să re-învie și să purifice biserica năpădită de vicii, să reformeze viața în comun din mînăstiri, să instaureze pacea între partidele și orașele rivale. Pe acest drum, ei vin mereu în conflict cu puterea politică. De regulă, misticii nu sînt cetățeni ai comunei. Ei trăiesc în afara ei, sînt adesea alungați din ea, ca Fra Giovanni Dominici, bat veșnic drumurile asemenea Caterinei de Siena, sau își sfîrșesc viața pe rug, ca minoritul Fra Michele.

În pragul noului secol și în zorii Renașterii, în societatea italiană s-au conturat clar două curente: umanismul care tindea s-o rupă în mod deliberat cu trecutul, cu tradiția medievală, cu spiritul îngust bisericesc, și misticismul ca o reacție absolut firească din partea fanaticilor care continuau să se cramponeze de moștenirea trecutului. Aceștia visau la reînvierea credinței de odinioară, la „salvarea" bisericii pe calea întoarcerii la preceptele „sărăciei și purității evanghelice", încercînd să intre în legături mai strînse, mai cordiale cu cerul, fiindcă numai așa sperau să învingă răul prin bine. Credința a dobîndit o intensitate excepțională cu o rezonanță emoțională. Imaginația exaltată a misticilor a dat naștere la imagini poetice, naive și impresionante. Cele mai bune dintre scrierile Caterinei de Siena, compuse *„con molti sospiri e abondanza di lagrime"* (cu multe suspine și cu abundență de lacrimi), constituie monumente literare elocvente ale curentului mistic care se folosea mult de limba italiană, mulți mistici scriind incomparabil mai bine în această limbă decît umaniștii contemporani care desconsiderau limba maternă, dînd prioritate celei latine.

Deși misticismul din ultima parte a secolului al XIV-lea a atras în sfera sa de influență mulți mari artiști în frunte cu Lorenzo Monaco, spre deosebire de umanism, acest curent era lipsit de o reală

perspectivă. În această privință, mistica era înrudită cu scolastica tradițională[38].

Totuși, chiar dacă în secolul al XIV-lea scolastica a continuat să fie, în bună parte, o „slujnică a teologiei", cei mai buni dintre erudiții scolastici au deschis căi noi gîndirii europene, fiind considerați de unii cercetători[39] drept cei ce au prefigurat metodele experimentale.

Scolastica oficială ajunsă la apogeu în secolul al XIII-lea, va continua să rămînă și în secolul al XIV-lea o mare forță ce-și va exercita influența asupra tuturor formelor de gîndire. În acest timp, catedrele multor universități erau ocupate cu dezlegarea unor complexe probleme ale filosofiei scolastice care erau supuse unei precizări și decantări subtile. În centrul atenției învățaților se aflau teologia, gnoseologia și fizica. Scolastica răspundea foarte bine la necesitățile epocii care-i dăduse naștere, deoarece ea se străduia să creeze o teologie „științifică", capabilă să răspundă la orice întrebare. Totodată, ea își propunea să ridice aceste formule la „nivelul secolului", îmbinîndu-le cu elemente ale filosofiei și științei arabe, ale gîndirii erudiților evrei și ale aristotelismului. În acest fel, scolasticii au îmbogățit și nuanțat, au șlefuit metodele medievale de cunoaștere. Firește, scolastica tradițională a rămas în bună parte un instrument supus al bisericii, a ajutat-o pe aceasta să lupte cu scepticii și cu inamicii ei declarați sau ascunși, încercînd să limiteze disputele la acele doctrine filosofice în care sistemul dogmelor bisericești își găsea — aparent — o justificare în fața rațiunii.

Principiul de bază al gîndirii scolastice oficiale constă în identificarea filosofiei cu învățătura bisericească, în deplina absorbire a celei dintîi de către cea din urmă. Tot ce este pămîntesc a dobîndit o valoare numai în măsura în care avea vreo legătură cu lumea supranaturală. Părinții bisericii căutau un sens ascuns în simplele povestirii ale Scripturii. În secolele XIII—XIV, acest sens ascuns a început să fie căutat aproape în fiecare fenomen, fiind tălmăcit în plan pur simbolic. Școala, arta și biserica au lucrat mînă în mînă. Ele au creat

un fel de „scară a lui Iacob“ care unea lumea simțurilor cu lumea supranaturalului. Pe această scară, scolasticii și artiștii practicau o echilibristică amețitoare, acordînd noțiunilor și imaginilor cîte două și chiar trei sensuri. Noțiunea trecea din lumea simțurilor în universul spiritual, iar transfigurarea artistică a ideii îl readucea pe om la simțurile primare. Gîndirea și imaginația aspirau totdeauna spre sferele înalte, în timp ce creativitatea artistului și cultul religios erau folosite pentru a face cît mai plastice și mai inteligibile cele mai abstracte teze ale învățăturii bisericești.

Știința scolastică se limita în linii mari la dezvoltarea problemelor individualului care ajungeau la explicarea și interpretarea opiniilor unor autorități recunoscute de către toți. Cercetarea fundamentală era înlocuită cu acumularea unor elemente particulare necesare consolidării și desăvîrșirii sistemului tradițional de cunoștințe. În general, problemele științifice erau considerate rezolvate după apariția enciclopediilor lui Albertus Magnus, a lui Vincent de Beauvais și a lui Thoma d'Aquino, care ofereau celor ce știau latinește tot ce se putea cunoaște despre această lume și despre lumea „de dincolo“.

Pe baza acestor enciclopedii s-a dezvoltat, în secolul al XIV-lea, nu numai știința scolastică, dar și plicticoasa poezie didactică supraîncărcată de simboluri și de alegorii, de genul acelor „Tresor“ de Brunetto Latini (c. 1260), „Composizione del Mondo“ de Ristoro d'Arezzo (1282), „L'Acerba“ de Cecco d'Ascoli (c. 1326), „Dittamondo“ de Fazio degli Uberti (c. 1348—1367), „Dottrinale“ de fiul lui Dante, Jacopo (m. 1348), „Trattato delle virtù morali“ de Graziolo dei Bombagioli (m. 1343), „Specchio della Croce“, „Specchio dei Peccati“, „Medicina del cuore“, „Trattato delle trententa stoltizie“, toate de Fra Domenico Cavalca (m. 1342), „Quadriregio“, de Federigo Frezzi (c. 1350—1416).

În multe din aceste opere, gîndirea scolastică tradițională se drapează în toga erudiției, limitîndu-se la ceva exterior și formal, lipsit de un

contact real cu viața. Aceasta constituia cea mai retrogradă direcție în istoria scolasticii, cît se poate de ostilă concepției umaniste ce se configura.

În ultimele decenii, viziunea asupra scolasticii a devenit mult mai nuanțată. În legătură cu activitatea lui William Occam (c. 1300—1350)[40] — adept al lui Duns Scotus, unii cercetători reliefează meritele acestuia în abolirea scolasticii și în elaborarea metodei empirice de cercetare, iar în legătură cu activitatea a doi dintre adepții acestuia — profesorul Universității din Paris, Jean Buridan (c. 1300—curînd după 1358) și Albert de Saxa (înc. sec. XIV — c. 1390) — s-a vorbit despre înnoirea radicală a fizicii care a pregătit terenul pentru Leonardo da Vinci și pentru Galilei. La prima vedere, această opinie poate să pară destul de convingătoare. Totuși după opinia noastră, ceea ce găsim nou la Occam și la adepții lui, se reduce în bună parte la tezele împrumutate din doctrinele averroiștilor, presocraticilor, platonicienilor și neopitagoreilor, capabile să favorizeze îmbogățirea parțială a aristotelismului tradițional și care dobîndiseră o tot mai mare popularitate.

Încercarea de fundamentare filosofică a învățăturii bisericii trebuia să ducă neapărat la situația cînd gîndirea filosofică, pe măsura consolidării ei, începea să devină tot mai autonomă. Pe această cale, în scolastică s-a strecurat elementul critic care, la început inconștient, iar mai tîrziu, în mod premeditat, a acționat pentru separarea filosofiei de teologie, subminînd implicit însăși esența științei tradiționale. Apărîndu-se, biserica a lansat ideea despre dublul „adevăr", potrivit căreia adevărul în teologie poate să nu fie același din filosofie (și invers). Acest compromis a înlesnit rezolvarea unor contradicții, dar n-a reușit să întîrzie procesul evolutiv. Thomismul a fost urmat de încercarea critică a lui Duns Scotus de a-i rezerva științei domeniul ei propriu de cercetare și propriul ei chip, prezervînd în același timp fidelitatea acesteia față de biserică. În același plan s-a desfășurat și activitatea lui Occam care a ridicat cu îndrăzneală o serie de noi probleme, fără să

o rupă fățiș cu scolastica oficială, ca sistem de gîndire bine determinat.

Occam a învățat la Universitatea din Oxford. Fără a fi discipolul direct al lui Duns Scotus, el era la curent cu filosofia acestuia care a exercitat asupra sa o puternică influență. Aparținînd ordinului franciscan, Occam a început să țină lecții la Oxford începînd din anul 1318. În anul 1324, el a fost chemat de către papă la Avignon. Pentru felul său curajos de a gîndi, a fost învinuit de erezie. Timp de patru ani, Occam a încercat să se reabiliteze, dar fără succes. Atunci a hotărît să fugă la Pisa, la curtea lui Ludovic de Bavaria. Împreună cu acesta, mai tîrziu s-a mutat la München. Asemenea lui Marsilio di Padova și lui Jean de Jandun (sau cum îi spuneau italienii, Giovanni di Giandone), Occam a devenit un înfocat adversar al papalității susținîndu-l în planul ideilor pe împărat în lupta sa cu biserica. S-a păstrat o veche mărturie potrivit căreia el i-ar fi spus odată împăratului: „O imperator, defende me gladio, et ego defenduam te calamo" („Împărate, apără-mă cu spada, iar eu te voi apăra cu pana"). Numeroasele opere ale lui Occam s-au bucurat de o imensă popularitate. Erau studiate cu atenție în universități, ele contribuind din plin la victoria nominalismului asupra realismului. Conținînd un nucleu sănătos de empirism filosofic și științific, lucrările lui Occam au reprezentat acel „ultim cuvînt" al scolasticii tradiționale.

Occam susținea că numai individualul izolat este creat de către natură și, prin urmare, numai lucrurile individuale au existență reală.[41] Prin aceasta, el nega principala teză a realiștilor care susțineau realitatea universaliilor. După opinia lui Occam, universaliile (= noțiuni generale) există numai în spirit, ca reprezentări și de aceea ele pot fi numite „ficțiuni" (*fictiones*). Totuși aceste reprezentări nu pot fi privite, în nici un caz, ca simple produse ale imaginației: datorită senzației, absolut independent de voință și de rațiune, se naște reprezentarea p r i m a r ă, i n t u i t i v ă a

 obiectului (*intentio prima*), din care gîndirea, cu

ajutorul actului secundar (*intentio secunda, actus intelligendi*), creează existenţa obiectuală. Acest act secundar este numit de Occam cunoaştere abstractă primară (*prima cognito abstractiva*). Cunoaşterea abstractă primară care are deja un caracter general nu este altceva decît s e m n u l existenţei exterioare, aşa cum fumul este semnul focului, iar rîsul — simbolul veseliei. La aceste universalii generale de prim ordin, se adaugă universaliile de ordin secund — cuvintele. Cuvintele sînt esenţa semnului (*signa*). Judecata este o uniune de semne; ştiinţa constă din judecăţi; adevărul rezidă în acordul dintre subiect şi predicat. Folosirea corectă a cuvintelor stă la baza oricărei cercetări ştiinţifice. Esenţa cunoaşterii rezidă, pentru Occam, în coordonarea reprezentărilor şi noţiunilor cu impresiile reale prin care, în mod firesc, este stîrnită activitatea noastră mintală: întrucît actele gîndirii noastre sînt condiţionate de o realitate determinată, ele ne informează despre ea sau o d e s e m n e a z ă, deşi această desemnare n-ar trebui luată drept imagine. Cu toată subtilitatea raţionamentelor sale, Occam n-a izbutit totuşi să arunce o punte între realitatea obiectivă şi conştiinţa umană, acestea rămînînd, la el, disparate.

Întrucît despre divinitate, omul nu are o reprezentare concretă (intuitivă), adică nici un fel de bază reală pentru abstractizări ulterioare, atunci, după opinia lui Occam, Dumnezeu rămîne necognoscibil. El este în exclusivitate un obiect al credinţei practice, produse de un act voliţional şi în această incognoscibilitate şi indemonstrabilitate a divinităţii (ca şi a nemuririi sufletului) constă principala forţă a credinţei. Din această teză a lui Occam se putea trage o dublă concluzie: o concluzie au tras misticii germani, care considerau credinţa principala şi unica sursă a cunoaşterii divinităţii şi altă concluzie puteau trage şi au tras de fapt toţi liber-cugetătorii care au folosit doctrina incognoscibilităţii divinităţii, ca principal argument în folosul independenţei raţiunii faţă de dogmă. Occam n-a tras, aparent nici una din aceste concluzii, dar el a pregătit terenul pentru ele.

Dumnezeu era asociat în reprezentările lui Occam cu arbitrarul necondiţionat şi cu atotputernicia. Pe calea acestui voluntarism teologic, Occam a mers şi mai departe decît Duns Scotus, împreună cu care, lăsînd la o parte unele divergenţe într-o serie de probleme filosofice, el a pus bazele întregului empirism englez de mai tîrziu.

În tratatele sale polemice îndreptate împotriva papilor Ioan XXII şi Benedict XII, Occam s-a declarat în mod hotărît contra scaunului papal[42]. El afirmă că papa nu poate fi identificat cu întreaga biserică, că puterea lui este limitată la problemele spirituale, că el se poate rătăci şi cădea în erezie, că deasupra lui se află conciliul, sfînta scriptură şi biserica universală nevăzută. Papii trebuie să slujească interesele credincioşilor şi nu să le sacrifice pe acestea pentru propria ambiţie. Dacă papii ar fi primit cu adevărat de la Cristos puterea pe care cu atîta zel şi-o apără, atunci legea creştină n-ar mai fi o lege a libertăţii ci o lege a intoleranţei. În aceste concepţii ale lui Occam răzbat deja limpede acele note care vor răsuna mai tîrziu, cu o forţă incomparabil mai mare, în scrierile lui Valla, ale lui Nicolaus Cusanus şi ale corifeilor Reformei din Germania.

Filosofia lui Occam demonstrează elocvent că în secolul al XIV-lea, în concepţia despre lume a scolasticii tradiţionale s-au produs o serie de fisuri adînci. Ea trebuia să se adapteze la noile condiţii; nu putea să mai ignore realitatea empirică şi obiectele izolate care-şi afirmau cu putere existenţa, generînd în mod spontan criticismul şi scepticismul. Şi cu toate că învăţătura lui Occam a fost condamnată cu tărie de biserică (în anii 1339, 1340 şi ulterior), ea a căpătat o largă răspîndire în şcoli. În universitatea din Paris, adepţi ai lui Occam au devenit Jean Buridan şi Albert de Saxa care au dezbătut problema mişcării şi pe cea a pluralităţii lumilor. La conciliul din Konstanz (1414), de la doctrina politică a lui Occam au plecat, în concepţiile lor, Pierre d'Ally şi Jean Gerson care au pus la îndoială drepturile teocratice

 ale papilor de la Roma. Introdus în Germania de

către Gabriel Biel, occamismul a semănat aici un grăunte ce avea să încolţească abia în epoca Reformei. Occam a influenţat o serie de mistici şi umanişti, trezind în ei spiritul criticismului. Urme ale înrîuririi sale incontestabile se pot observa cu uşurinţă şi în filosofia lui Nicolaus Cusanus.

Neşansa lui Occam, ca şi a altor scolastici, consta în faptul că el a fost îngrădit de imperativele acelui sistem peste măsură de „rigid" pe care singur şi l-a ales. El s-a înhămat de bună voie la o greutate covîrşitoare care l-a silit nu numai să se încovoaie, dar adesea chiar să se oprească în loc. Încă de la bun început, el s-a încurcat într-o serie de sofisme şi a crezut că logica este singură în stare să ofere o autentică cunoaştere a lumii, că arta de a raţiona este esenţa intimă a ştiinţei şi că silogismul corect este unicul mijloc de a ajunge la cunoaşterea adevărului. Lipsind noţiunea de un conţinut real, el a ajuns la jocul de cuvinte, „semnele semnelor". În acest fel, a şubrezit şi mai mult dialectica scolastică, aflată şi aşa în impas[43]. Totodată, Occam a ratat posibilitatea de a dezvolta toate elementele critice sănătoase pe care le conţinea sistemul său filosofic. Acest lucru trebuie să-l fi înţeles foarte bine umaniştii căci altfel Francesco Landini (1325—1397), care a fost un pasionat adept al trecutului şi care a luat parte la discuţiile din villa Alberti, n-ar fi făcut din Occam eroul uneia dintre poeziile sale care constituia, de fapt, un pamflet la adresa umanismului[44]. În această poezie, tocmai Occam este cel care se afirmă ca demascator al umanistului, „obraznicului incult" care-şi bate joc de toate ştiinţele, de dialectică, de filosofie, de logică şi de surorile acestora. Toate aceste ştiinţe sînt considerate de ignoranţi nimicuri. El nutreşte o ură cumplită faţă de logicieni şi-i stigmatizează în toate felurile, numindu-i sofişti mincinoşi şi flecari. Desigur, Landini nu s-a oprit întîmplător asupra personalităţii lui Occam, cînd a făcut din el apărătorul vechilor tradiţii. Aşa îl înţelegeau pe Occam tinerii umanişti decişi să se elibereze din hăţişurile scolasticii. Pentru ei, Occam era o întruchipare a modului

scolastic de gîndire: reprezentantul înflăcărat al acelei „științe scolastice, prea durabile și nu foarte folositoare"[45] pe care o urau din tot sufletul.

Ne-am oprit în mod voit puțin mai în amănunt asupra orientărilor mai mult sau mai puțin conservatoare ale epocii trecento-ului pentru a sublinia încă odată rolul mare jucat de ele în acest timp. Luate împreună, ele au înrîurit atît destinul umanismului, cît și pe cel al artei strîns legate de el. Înfrîngerea *ciompilor* și a lui Rienzo, dominația grupărilor reacționare ale guelfilor, formarea tiraniilor, înviorarea activității ordinelor călugărești și a predicatorilor, stabilizarea religiozității, unele răbufniri izolate ale misticismului, dominația scolasticii în școală — toate acestea nu puteau să nu frîneze procesul de eliberare de vechiul mod medieval de gîndire. Fenomenele respective au condus la întărirea tendințelor conservatoare în dezvoltarea socială a Italiei din secolul al XIV-lea, neutralizînd multe din realizările ducento-ului. Evident, ele n-au putut totuși să întrerupă linia ascendentă din cultura ducento-ului, linie reprezentată de nume ca Dante, Marsilio din Padova, Niccolò Pisano, Giotto. De aceea, de-a lungul întregului secol al XIV-lea observăm sporirea în continuare a căutărilor renascentiste. Și chiar dacă umanismului i-a fost dat să devină curent dominant, abia în secolul al XV-lea el a început să se cristalizeze într-o concepție unitară care și-a aflat o expresie deosebit de vie în literatură.

Comparînd literatura și arta secolului al XIV-lea, ceea ce ne frapează de la prima vedere este lipsa de sincronism în dezvoltarea lor. În timp ce în creațiile lui Petrarca, Boccaccio, Coluccio Salutati sau Marsilio, noua concepție umanistă despre lume și-a găsit o întruchipare perfect adecvată, în arta din trecento, aproape că nici n-a lăsat urme. În sculptura și pictura din acest timp am căuta degeaba o imagine a omului ca aceea pe care au creat-o Petrarca și Boccaccio. Arta n-a ieșit nici în secolul al XIV-lea de sub tutela bisericii; deși evidențiază unele tendințe laice, acestea nu ies biruitoare ca în literatură. Iată de ce cu tot carac-

terul de gen al unor icoane din secolul al XIV-lea, pictura n-a reflectat totuşi viaţa în măsura în care acest lucru l-a făcut nuvela italiană contemporană ei. Scenele de viaţă orăşenească fixate în cuvinte de către Boccaccio şi Sacchetti parcă nu ar fi existat de loc pentru pictori şi sculptori, cufundaţi cu totul în zugrăvirea unor complicate alegorii bisericeşti şi a numeroaselor episoade evanghelice[46]. Dacă, totuşi, aceste scene au avut uneori acces în pictură, atunci faptul s-a petrecut numai sub vălul aceleiaşi alegorii tradiţionale (ca de pildă în fresca lui Ambrogio Lorenzetti înfăţişînd *Urmările bunei cîrmuiri*).

O asemenea rămînere în urmă a artelor plastice faţă de literatură se explică, înainte de toate, prin aceea că umanismul a trebuit să se manifeste la început în gînd şi cuvînt şi abia după aceea să fie convertit în imagine artistică. A trebuit să treacă multă vreme pînă cînd noul mod umanist de receptare a vieţii să fie însuşit de conştiinţa celor mai înaintaţi oameni. În secolul al XIV-lea, acest lucru le-a venit mult mai uşor scriitorilor decît artiştilor. Neaparţinînd breslelor, scriitorii n-au fost legaţi de rutina şi reglementările rigide din cadrul acestora. Situaţia lor în societate a fost relativ independentă şi dacă şi-au găsit un protector puternic, ei au avut posibilitatea să-şi desfăşoare în toată amploarea talentul creator, fără a avea de suportat la fiecare pas presiunea mediului încărcat de gelozie al breslei. Acest mediu încătuşa personalitatea artiştilor, dirijîndu-le activitatea pe un făgaş anumit şi adesea împiedicîndu-i să rupă cu curaj legătura cu tradiţia. Doreau sau nu acest lucru, artiştii erau constrînşi să ţină seamă de o mulţime de convenienţe, de procedeele în general acceptate ale stilizării gotice, de şabloanele decorative însuşite de şcoală, de exigenţele iconografiei. Scriitorul nu avea de luptat cu toate aceste obstacole. El era mult mai liber în alegerea mijloacelor artistice de expresie, deoarece rutina de breaslă nu a apăsat niciodată aşa de tare asupra limbii care este mai suplă, cum a apăsat asupra artelor plastice. Aşa se explică rolul conducător

jucat în secolul al XIV-lea de literatură care și-a însușit prima, noile idei umaniste ce aveau să devină un apanaj al artiștilor abia în secolul al XV-lea, odată cu Brunelleschi, Donatello și Masaccio.

Încă din primele etape ale dezvoltării sale, umanismul[47] a găsit sprijin din partea multor cetățeni de vază și bogați ai Florenței. Pentru unii dintre ei (de exemplu pentru Niccolò Niccoli) studiile umaniste au devenit principalul țel în viață. Acești oameni au devenit fie ei înșiși învățați, fie excelenți diletanți sau protectori ai oamenilor de știință. La hotarul dintre secolele XIV și XV, ei au jucat un rol imens în popularizarea ideilor umaniste, înlesnind rapida lor răspîndire. Mai tîrziu, pe urmele lor au pășit și papii și guvernanții. Umanismul a prins, de asemenea, rădăcini destul de adînci la curtea celor mai culți tirani (cu precădere în Italia de Nord) care au manifestat adesea o subtilă înțelegere a literaturii clasice, la modelele căreia și-au educat gustul.

Spre deosebire de scolastică, umanismul, în special în primele etape ale dezvoltării, nu constituia o concepție închegată despre lume. El nu-și avea o metodă proprie, nu știa să întrunească într-o doctrină filosofică unitară toate observațiile asupra lumii reale, n-avea un caracter destul de sistematic și o construcție solidă. În schimb, era mult mai strîns legat de viață decît scolastica aflată în impas. El a apărut spre a răspunde unor cerințe nemijlocite ale omului care trăia acum într-o nouă conjunctură istorică. Sarcina lui nu era de a crea un sistem filosofic finit unitar, ci de a exprima un nou univers de trăiri și concepții noi. Pentru formularea mai precisă a acestora, umanismul a folosit pe scară largă moștenirea antică, pe care s-a sprijinit în mod conștient în căutarea unor forme care să-i ușureze rezolvarea sarcinii respective. Dar asta nu înseamnă că apelul la Antichitate era principalul stimulent al umanismului și că între el și studierea imaginilor antice trebuie pus semnul egalității. Forța și originalitatea umanismului consta tocmai în aceea că el însemna o mișcare mult mai largă decît simpla „renaștere"

a Antichității. El s-a format pe ruinele concepției medievale despre lume, fiind antagonic cu aceasta. Umanismul a fost condiționat de acea tendință spontană către o „viață nouă" pe care am avut ocazia s-o constatăm în cultura secolului al XIII-lea. Și el a încununat în mod logic cele mai bune aspirații ale oamenilor secolului al XIV-lea, eliberînd gîndirea de prejudecățile care au ținut-o veacuri întregi încătușată.

Umanismul a fost strîns legat de creșterea și dezvoltarea personalității. Înainte de toate, el se caracterizează prin interesul profund al omului față de sine însuși, față de propriul său univers lăuntric. Partizanilor acestei direcții ideologice le este proprie convingerea despre înalta demnitate a naturii umane și despre dreptul inalienabil al omului de a-și dezvolta capacitățile și de a-și satisface trebuințele. Pentru umanism, omul este centrul universului, forța primară care a absorbit toată energia creatoare a lumii. Personalitatea armonioasă, multilateral dezvoltată — iată idealul la care aspiră necontenit societatea renascentistă care crede cu tărie în posibilitățile nelimitate ale rațiunii umane. Pentru cei mai buni dintre umaniști, omul nu este numai o ființă rațională, ci și una morală, și încă prin natura sa. De aceea ei își propun să creeze o nouă etică, eliberată de prejudecățile transcendentale, construită pe baza laturilor celor mai ferme ale caracterului omenesc. Pe calea acestui individualism etic, ei reușesc să găsească rareori o autoritate morală general recunoscută. Totuși, meritul lor incontestabil rămîne secularizarea eticii și recunoașterea drepturilor personalității la o dezvoltare multilaterală.

Interesul față de om și față de universul lui lăuntric nu epuizează tot ce a adus noul umanism. Acesta din urmă se mai caracterizează și prin interesul față de lumea exterioară ca domeniu de activitate al omului, lumea exterioară exercitînd o influență bine determinată asupra faptelor lui. Concepția umanistă despre lume a stimulat studierea științifică a naturii de pe care a fost înlăturat treptat vălul tainei religioase. Natura, înviorată

şi însufleţită de prezenţa omului, era privită nu ca o forţă inertă, lipsită de suflet, ci ca un organism viu, învăluit într-o delicată poezie. Adesea, ea era abordată de pe poziţii panteiste, în felul acesta fiind abolită prăpastia tradiţională dintre lume şi divinitate, ce stătea la baza ascetismului medieval cu spaima lui în faţa materiei „rele".

În concepţiile lor politice, umaniştii nu recunoşteau de regulă, privilegiile de clasă. Ei recunoşteau însă pentru oricare personalitate puternică şi talentată dreptul de a deţine puterea şi de a instaura ordinea socială. Instituţiilor medievale — papalităţii şi imperiului — umaniştii nu le acordau o importanţă absolută. La început ei erau foarte patrioţi, visînd la o Italie unificată. Mai tîrziu, odată cu decăderea moravurilor şi cu criza libertăţilor comunale, în mediul lor s-a dezvoltat indiferentismul politic care se învecina uneori cu cea mai cinică lipsă de principii. Dezamăgiţi pe rînd de către Robert de Anjou, regele Neapolului, de Cola di Rienzo, de Carol IV, de Visconti şi de Medici ca unificatori ai Italiei, ei au ajuns, în cele din urmă, să facă apologia monarhiei absolute în care vedeau o garanţie a propriei prosperităţi. Astfel, din credinţa în forţa nelimitată a individualităţii umane s-a născut cultul politic al personalităţii „puternice" care a luat locul ideilor despre guvernarea de către popor, nutrite de Marsilio di Padova, şi al simpatiilor republicane nutrite de primii umanişti florentini.

Umanismul a dus la secularizarea hotărîtă a gîndirii. El a făcut posibilă izbînda spiritului laic asupra celui bisericesc, a favorizat eliberarea filosofiei de dominaţia teologiei, i-a ajutat ştiinţei să se desprindă de scolastică şi a pus o bază realistă învăţăturii despre drept şi despre stat, eliminînd ca pe o coajă inutilă toate vechile principii teocratice. Cu toate că umaniştii au criticat cu curaj papilitatea şi biserica, ei n-au ajuns la negarea religiei. Dacă unii dintre ei au manifestat o indiferenţă totală faţă de problemele religioase sau au arătat o neîncredere sceptică şi batjocoritoare, îmbrăcată uneori în forma unui nihilism oarecum

grotesc, majoritatea au rămas formal atașați bisericii dînd toate semnele exterioare necesare unei evlavii aparente. O serie de umaniști au încercat să înnoiască vechea religie pe calea reconcilierii ei cu stoicismul și cu platonismul, alții au încercat s-o îmbibe cu elemente ale panteismului, iar o a treia categorie s-au străduit să îndulcească intoleranța catolică printr-un spirit umanist și să simplifice toată latura practică legată de cult. Dar toate aceste încercări au rămas disparate și episodice. Ele nu s-au transformat, ca în Germania, într-o puternică mișcare de idei, drept care Italia nu a cunoscut Reforma.

Respingînd ascetismul medieval, umaniștii au trebuit să caute sprijin pentru concepțiile lor în afara creștinismului pe care ei îl cunoșteau numai sub forma catolicismului tradițional. Acest sprijin l-au găsit în literatura Antichității. Această literatură le-a apărut umaniștilor ca ceva desăvîrșit și în același timp profund înrudit cu propriile lor căutări creatoare. În ea au găsit mijloace pentru lupta cu concepțiile medievale, de la ea au împrumutat formule de-a gata pentru exprimarea propriilor păreri, au împrumutat modéle de urmat pentru activitatea lor științifică sau literară. Mai mult decît atît, lumea Antichității și, în special, Roma antică au apărut în ochii lor ca ceva vechi și drag, cu mult superior realității contemporane lor. Rupînd-o cu cosmopolitismul medieval, ei și-au îndreptat în mod conștient privirile spre începuturile ancestrale ale străvechii lor culturi, văzînd în tradițiile și legendele din vechime un stimulent pentru înnoirea națională. Din păcate, așa priveau Antichitatea numai cei mai buni dintre umaniști. Pentru mulți dintre ei pasiunea pentru trecutul antic a degenerat curînd într-o simplă buchiseală, în citarea mecanică și superficială a autorilor antici fără a pătrunde profund felul lor de gîndire. Această direcție a umanismului italian a căpătat amploare în secolul al XV-lea. Încorporînd o serie de doctrine politice retrograde, această direcție a grăbit criza concepției umaniste care avea să se instaleze definitiv în secolul al XVI-lea cînd reac-

ţia feudală a aplicat o serie de lovituri nimicitoare marii culturi a Renaşterii.

Mişcarea umanistă care-şi are obîrşia în epoca lui Dante şi Albertino Mussato a căpătat pentru prima oară contururi precise în creaţiile lui Petrarca şi Boccaccio. Dar pentru umaniştii secolului al XIV-lea este foarte caracteristică permanenta luptă lăuntrică cu reminiscenţele culturii medievale. Cei mai avansaţi oameni ai acelei vremi au abordat cu multă greutate noua direcţie de dezvoltare. La fiecare pas ei au trebuit să înfrunte papalitatea, scolastica, presiunea mediului rutinar, dominaţia tradiţiilor conservatoare. Personalitatea remarcabilă a lui Petrarca constituie cel mai elocvent exemplu al acestei eroice lupte a noii conştiinţe renascentiste cu vechea lume medievală.

Foarte adesea, Petrarca este privit ca primul italian care a arătat un mare interes pentru literatura antică. Totuşi, aceasta le era bine cunoscută lui Dante şi lui Albertino Mussato, precum şi altor contemporani ai acestora. Multe opere ale autorilor antici au fost traduse în limba italiană (ca de pildă cartea lui Valerius Maximus, o parte din „Eneida" lui Vergiliu, „Remedia Amoris" şi „Heroides" de Ovidiu, scrisorile lui Seneca, „Jugurthina" şi „Catilinaria" de Sallustius, „Consolatio" a lui Boetius şi altele), devenind, astfel, un bun al celor mai largi cercuri de intelectuali. Desigur că Petrarca nu s-a remarcat doar prin întinderea cunoştinţelor sale în domeniul literaturii antice, ci printr-o atitudine nouă faţă de aceasta. El a reuşit să se pătrundă de s p i r i t u l Antichităţii şi tocmai în această direcţie l-a întrecut cu mult pe Dante la care moştenirea antică apărea în veşminte mult mai „creştine".

Francesco Petrarca (1304—1374)[48] a dobîndit o glorie răsunătoare încă din timpul vieţii. Pentru contemporanii săi, Petrarca a fost întruchiparea a tot ce era nou şi li se înfăţişa majorităţii oamenilor din trecento ca un ideal minunat şi îndepărtat. Ei închideau voit ochii la laturile negative ale caracterului marelui scriitor, manifestînd în această privinţă mult mai multă înţelegere faţă de com-

plexa lui personalitate decît unii cercetători din ziua de azi care, deseori, se limitează la a savura satisfăcuţi lipsurile lui Petrarca — vanitatea lui bolnăvicioasă, intoleranţa faţă de critică, cupiditatea, rigorismul, lipsa de fermitate a spiritului şi nestăpînirea de sine. În spatele acestor defecte, cercetătorii filistini nu vor să vadă ceea ce este esenţial, ceea ce conferă măreţie caracterului lui Petrarca şi ceea ce ne permite să vedem în el pe primul om „contemporan" din istoria culturii europene.

Ceea ce frapează înainte de toate la Petrarca este impresionanta diversitate a curiozităţii sale. El manifestă aceeaşi înţelegere pentru iubirea înălţătoare şi pentru bucuriile senzuale, pentru natură şi pentru om, pentru morala abstractă a stoicilor şi pentru politică, pentru pictură şi pentru muzică. Totul îi reţine atenţia — de la operele scriitorilor antici pînă la plantele cultivate de el cu multă migală în propria-i grădină. Petrarca priveşte la toate cu ochii lacomi şi se delectează contemplînd. Avea gustul individualului şi al originalului. Orice lucru se întipăreşte în creierul său, devenind un gînd nou şi, prin urmare, şi o nouă sursă de desfătare, pentru că orice gînd proaspăt îl bucură ca o posibilitate de îmbogăţire a experienţei interioare. El călătoreşte pentru a vedea noi locuri şi pentru a face cunoştinţă cu noi puncte de atracţie. La Aachen, vizitează mormîntul lui Carol cel Mare, în Marea Britanie caută insula Thule despre care citise la Vergiliu şi la Seneca, la Neapole caută să meargă în locurile descrise de Vergiliu. Pentru unul dintre prietenii săi care se pregătea să plece în pelerinaj la mormîntul Domnului, el întocmeşte un adevărat ghid de călătorie în care marchează toate monumentele istorice cît de cît importante şi frumuseţile naturii pe drumul de la Genova pînă în Palestina şi înapoi, prin Egipt, în Italia. „Nu de mult — scrie el — am străbătut Franţa; nu cu treburi, ci din curiozitatea de-a cunoaşte; am ajuns pînă în Germania, la malurile Rinului, observînd pretutindeni obiceiurile oamenilor, delectîndu-mă cu contemplarea unor ţări

necunoscute, și comparînd tot ce vedem cu ce este la noi"[49]. Mobilul invariabil al tuturor călătoriilor sale era „dorința pătimașă de a vedea mult"[50]. Și acest „mult" el știe nu numai să-l vadă, ci să-l și descrie. Petrarca împărtășește frumusețile Rivierei Vaucluse, ale Golfului Liguric care l-au mișcat pînă în străfundul sufletului. În anul 1336, el a escaladat muntele Ventoux cu unicul scop de a admira priveliștea ce i se deschidea de acolo. El simte cu finețe natura și se folosește de orice prilej ca să se delecteze cu frumusețile ei. Natura îi îmbogățește universul lăuntric în măsura în care o fac și cărțile pe care le devorează cu miile. Cicero, Vergiliu, Seneca, Varro, Titus Livius, Pliniu, Quintilian, Horațiu, Homer, Caius Asinius Pollio sînt cei mai buni prieteni ai săi, lor le adresează scrisori, lor le împărtășește gîndurile cele mai tainice. Folosirea cărților este la el o îndeletnicire vie. Cartea îl ajută să învingă singurătatea; ea îl consolează în momentele grele, îi procură plăceri sufletești[51]. El extrage din cărți nu falsa erudiție, nu dogma de toți admisă, ci vii impulsuri creatoare care-l ajută să lucreze și să gîndească. Se apropie de carte în mod la fel de individual cum se apropie de natură și de oameni. De aceea, lucrările scolasticilor îl lasă indiferent. Lui îi repugnă „pălăvrăgeala dialecticienilor"[52], iar odată cu ea, și toată metafizica atît de complicată și de străină minții lui însetate de concret. Dintre problemele filosofice, îl interesează numai acelea care vizează în mod direct omul. Și, în primul rînd, îl interesează etica. Adresîndu-se scolasticilor, zice: „Nefericiților! De ce vă osteniți degeaba și vă obosiți mintea cu subtilități lipsite de sens? De ce uitînd de lucruri, voi îmbătrîniți studiind cuvintele și cu păr alb la tîmple și cu fruntea brăzdată de riduri vă ocupați de fleacuri copilărești? Măcar dacă nebunia voastră v-ar dăuna numai vouă și n-ar schilodi așa de des mințile tinerilor!"[53]. Cel mai mare interes Petrarca îl manifesta pentru om. Și nu atît pentru om în general, cît mai cu seamă pentru sine. Pentru a se cunoaște mai bine, el caută singurătatea care-i dă posibilitatea să se cu-

;unde în sine însuşi şi să rămînă faţă-n faţă cu propriile gînduri. În anul 1337, îşi cumpără în valea Vaucluse, la izvoarele rîului Sorgue, un petec de pămînt cu o căsuţă modestă. Aici îşi petrece cei mai fericiţi ani din viaţă. „Aici — spune el — nu există nici prinţi samavolnici, nici orăşeni înfumuraţi, nici clevetiri, nici pasiuni partizane, nici discordia între cetăţeni, nici strigăte, nici zgomot, nici zgîrcenie, nici invidie, nici obligativitatea de a toci pragurile seniorilor aroganţi; dimpotrivă, aici e pace, bucurie, simplitate ţărănească şi lipsă de constrîngere; aici aerul este plăcut, vîntul blînd, cîmpurile însorite, pîrîiaşele limpezi, pădurea umbroasă"[54]. Şi cu toate că îl roade viermele ambiţiei care-l îmboldeşte să caute onoruri şi glorie în oraşe, la curtea regilor, pe Capitoliul roman, el este totdeauna gata să prefere atmosfera idilică a unui conac, zgomotului din oraş. În liniştea cîmpurilor, sub aripa proteguitoare a pădurii, el a obţinut un calm relativ bucurîndu-se de singurătate care îi dădea viaţă. Aici a devenit el cel care are dreptul la nemurire. Aici a devenit oglinda lui însuşi[55].

În viaţa lui Petrarca a fost un episod care a jucat un rol important în dezvoltarea sa spirituală. În anul 1336, el a făcut împreună cu fratele său Gherardo, o ascensiune pe muntele Ventoux. Cînd fraţii au început să coboare, soarele deja scăpătase. Spre asfinţit li s-a deschis o privelişte încîntătoare: în depărtare strălucea fîşia mării iar Ronul şerpuia ca o panglică. Mişcat de frumuseţea naturii, Petrarca a scos din buzunar „Confesiunile sf. Augustin"*, a deschis cartea la întîmplare şi a început să citească: „Oamenii umblă să admire înălţimile munţilor, valurile înalte ale mării şi torentele înspumate ale rîurilor, imensitatea oceanului şi orbita stelelor — dar nu se iau în seamă pe ei înşişi"[56]. Aceste cuvinte ale sf. Augustin au produs o puternică impresie asupra lui Petrarca. El le-a înţeles dintr-o dată sensul ascuns: fără cunoaşterea de sine, nu este posibilă cunoaşterea nu

* Aurelius Augustin (354—430 e.n.).

numai a lumii, dar nici a lui Dumnezeu. Din acel moment, omul și propria sa persoană au devenit centrul în jurul căruia gravitau toate preocupările sale.

În tratatul „Despre adevărata înțelepciune" („De vera sapientia"), există următorul pasaj, foarte caracteristic pentru vederile lui Petrarca: „Chiar dacă ai aflat tot ce era taină: întinderea pămîntului, adîncimea mării, înălțimea cerului, dar dacă nu te cunoști pe tine însuți, te vei asemui cu cel care înalță un edificiu fără fundament: nu construiești, ci năruiești. Nu este înțelept cel ce nu se cunoaște pe sine. Mai mult, există oameni atît de neghiobi și de încrezuți încît, fără să se autocunoască, cred că vor ajunge să cunoască lucrurile dumnezeiești; dar cum o să-l cunoască pe Dumnezeu acela care dovedește că nu se cunoaște pe sine. Cel care nu se cunoaște pe sine nu poate să-l cunoască pe Dumnezeu căci din autocunoaștere se naște smerenia și frica de Dumnezeu"[57]. Un asemenea fel de a pune problema l-a dus în mod logic pe Petrarca la a reduce întreaga teologie la o singură știință — știința despre autocunoaștere. În felul acesta erau răsturnate toate principiile teologiei medievale. Centrul de greutate era transferat din cer pe pămînt, de la divinitate, la om. „Ce putem spera în materie de divinitate — spune Petrarca — aceasta este o întrebare pe care o rezervăm îngerilor, dintre care chiar și cei mai aleși s-au prăbușit sub greutatea ei. Desigur, locuitorii cerului trebuie să mediteze la cele cerești — pe cîtă vreme noi să reflectăm la cele omenești și poate că ar fi mai înțelept să nici nu mai apucăm pe acest drum abrupt și primejdios decît să ne oprim la jumătatea lui"[58].

Dintre precursorii lui Petrarca n-a fost nici unul care să-și fi cunoscut atît de bine universul lăuntric cum și l-a cunoscut Petrarca pe al său. El analizează amănunțit fiecare mișcare a sufletului său, îi studiază ascunzișurile cele mai tăinuite, admiră jocul simțurilor și gîndurilor proprii; își verifică întruna pasiunea cu ajutorul rațiunii pentru ca, aflîndu-i sensul, s-o justifice, iar dacă

descoperă lipsa ei de sens, s-o înăbușe. Petrarca se delectează cu bogăția spiritului său — unic, minunat, bogat ca un regat[59]. Își sondează mereu sufletul spre a descoperi comorile ascunse în adîncurile lui. Gîndirea lui rațională nu-și întrerupe nici o clipă activitatea. Aplecarea lui spre autoanaliză este atît de accentuată încît nu se poate opri pe acest drum. Se cufundă iar și iar în lumea sa lăuntrică atît de diversă și simte nevoia nestăvilită să-și exprime trăirile în cuvinte, să le comunice prietenilor, să le facă publice. El pune atîta preț pe universul său lăuntric, se mîndrește atît de mult cu el încît nu poate să-și înăbușe vanitatea. Lui parcă îi cade de pe ochi o pînză care de veacuri ascundea omului ceea ce constituia esența conștiinței individuale. Această esență, esența sa proprie, el o descoperă primul și nu poate renunța la dreptul de a se spovedi tuturor. Copleșit de simțul propriei demnități, vrea să vorbească astfel încît să-l poată asculta toți. De aceea oricare din scrierile lui reprezintă un mesaj către posteritate. Ele sînt adresate nu atît unor persoane anume cît întregului popor italian, ba mai mult, întregii umanități. Aceste scrisori — un fel de fotografii ale minții sale — sînt scrise de el cu miile. Petrarca nu suferă lenevia ca și cum s-ar teme ca „clipele de răgaz să-i altereze geniul". În timp ce îl bărbieresc, el scrie. Culcat sub un copac scrie. La căpătîiul lui atîrnă totdeauna o pană, iar lîngă pat, cît să ajungă cu mîna, se află hîrtie; dacă se trezește noaptea, scrie din nou, pe întuneric, bîjbîind, pe nevăzute[60]. El nu vede nimic ridicol în a compune cinci scrisori pentru a-și descrie încoronarea. Tot ce privește persoana sa îl preocupă. Pentru el totul este important: și o vînătaie la picior, și grijile pricinuite de slujnică, și cina, și obținerea unui cîine, și pierderea unei scrisori. El se întoarce în fiecare clipă la propria persoană fiind ferm convins că orice detaliu din viața sa, chiar și cel mai lipsit de importanță, poate interesa pe oricine. De aceea îi place atît de mult să compună scrisori. Forma scrisorii nu-l jenează, deoarece îi permite să se abată de la ceea

ce este principal și să se oprească asupra unor gînduri întîmplătoare și colaterale, să descrie episoade introductive. La drept vorbind, această formă era genul lui literar preferat, care-l seducea prin supleţea lui. Dacă i s-ar fi luat posibilitatea de a scrie, după propria sa mărturisire, ar fi murit: „voi înceta să trăiesc și să scriu în același moment"[61].

Individualismul lui Petrarca a luat ființă din conștiința de sine care era, la el, foarte dezvoltată. În comparaţie cu Petrarca, Dante este cu mult mai puţin individualist. El mai este încă încătușat de tradiția bisericească. Aceasta îl stăpînește, îi determină în multe privinţe concepţiile, nu-l slăbește din strînsoarea ei. Pentru Petrarca principalul îl constituie căutările individualiste, lumea sa interioară, propria personalitate. În prefaţa la tratatul despre însingurare, el scrie: „În această cercetare m-am sprijinit mai cu seamă pe propria-mi experiență și n-am căutat altă călăuză, dar chiar dacă ar fi apărut una, n-aș fi acceptat-o, pentru că pașii mei sînt mai liberi cînd urmez inspiraţia proprie decît atunci cînd merg pe urmele altcuiva"[62]. Idealul individualist al lui Petrarca este să „nu rabzi lipsuri și să nu-ţi prisosească, să nu comanzi altora și să nu fii în subordine"[63]. El cere libertate pentru ca fiecare să-și poată exprima opiniile individuale și să-și aibă propriul fel individual de a gîndi. „Fiecare să-și urmeze convingerea proprie — spune el — fiindcă diversitatea de păreri este infinită și libertatea de judecată este indiscutabilă"[64]. „Pentru mine, binele înseamnă să poţi trăi în libertate, să nu dăunezi nimănui și să nu te supui la nimic decît legilor iubirii. Am numit asta simplu bine deși este vorba despre un bine măreț faţă de care nu există nimic mai presus în viaţa omenească"[65]. În altă parte, afirmă că „nu există o libertate mai mare decît libertatea de a cugeta și, recunoscînd această libertate pentru alţii, eu pretind să o am și eu"[66]. El luptă nu numai pentru „libertatea de cugetare", ci și pentru dreptul artistului de a-și
 exprima universul de simţuri în limba sa indivi-

dualä: „fiecare trebuie să-şi elaboreze propriul său stil pentru că fiecare deţine de la natură ceva original propriu numai lui atît ca chip şi gesturi, cît şi ca glas şi vorbire“[67]. „Prefer stilul meu chiar dacă este necizelat şi îngrozitor, unui stil străin chiar dacă acesta este rafinat şi distins“[68]. În căutarea mijloacelor individuale de expresie, Petrarca a rupt-o intenţionat cu tradiţia latinei medievale. Limba latină în care se exprimă el şi-a pierdut caracterul convenţional, de şablon, apropiindu-se de limba vie. Ea a dobîndit supleţe şi o multitudine de sensuri fără să se prefacă într-o simplă copie după modelele antice. Şi cu toate că Petrarca a studiat cu meticulozitate operele clasicilor latini, în special creaţiile lui Cicero, el n-avea nimic din „ciceronismul“ servil de care sufereau umaniştii tîrzii.

Petrarca a fost nu numai un mare scriitor în ale cărui lucrări au fost formulate pentru prima dată cu claritate bazele noii concepţii umaniste despre lume, dar a fost şi un poet genial. Sonetele scrise de el în limba italiană fac parte din tot ce a dat mai bun literatura italiană. Cizelate ca formă, lucrate cu o migală de orfevru, ele frapează prin eleganţa imaginilor, prin ritm şi muzicalitate. Aşa cum dovedesc fragmentele din manuscrisele sale autografe, el îşi refăcea de zeci de ori versurile, tinzînd să obţină o precizie cît mai mare a expresiei. Fiind el însuşi muzician (cînta bine din gură şi alăută) Petrarca se străduia să obţină şi în versuri o muzicalitate deosebită. Forma artistică îşi pierde definitiv, la el, legătura cu premisele transcendentale, dobîndind o independenţă poetică deplină. Pentru el nu are importanţă dacă spune ceea ce mai spuseseră deja alţii. Esenţial este, pentru el, ca ceea ce spune să sune într-un fel cu totul nou, fiind îmbrăcat într-o formă poetică mai frumoasă[69]. Poezia lui este închinată omului. Ea cîntînd pasiunile, sentimentele, gîndurile omeneşti. Ea surprinde mişcările abia perceptibile ale sufletului, înfăţişează cu măiestrie lupta dintre diferitele simţiri, schimbarea stărilor sufleteşti, ezitările lăuntrice. Foloseşte metafore şi an-

titeze strălucitoare pentru a exprima „bătăile de o clipă ale inimii“ (Musset) surprinse ca din zbor. Uneori, aceste metafore, în combinaţii cu simbolurile şi cu alegoriile, încarcă atît de mult ţesătura poetică încît aceasta stă parcă gata-gata să se destrame. Dar Petrarca nu scapă niciodată cuvîntul de sub control, ci îl constrînge, îl împleteşte asemenea nervurilor unei bolţi gotice, ba silindu-l să se înalţe în slavă, ba îndreptîndu-i fuga impetuoasă către pămînt. Folosind cu măiestrie contrastele, îmbogăţeşte poezia nu numai cu noi consonanţe, ci şi cu noi imagini incomparabil mai bogate sub aspect psihologic decît tot ce cunoscuse pînă atunci literatura medievală. Poezia este, pentru Petrarca, o spovedanie a simţirii care se topeşte în focul raţiunii. Iar din această îmbinare a unei profunde raţionalităţi, a unei seducătoare blîndeţi şi a unei delicate melancolii se nasc imagini de o asemenea forţă poetică încît îşi păstrează pînă şi astăzi întreaga lor prospeţime.

În căutarea unui nou conţinut umanist şi al unei noi forme artistice, Petrarca a folosit pe scară largă moştenirea antică. El a fost un pasionat admirator al Antichităţii. Neprecupeţind muncă şi cheltuială, a strîns fragmente din literatura antică scăpate de la distrugere. El îi solicită fără încetare pe numeroşii săi corespondenţi să-i procure vechi manuscrise, le comunică datele necesare despre operele care-l interesează, trimite bani pentru copierea lor, scotoceşte el însuşi depozitele de manuscrise ale mînăstirilor în speranţa unor noi descoperiri. Pe prietenii săi îi place să-i cheme cu nume antice — Socrate, Olimp, Simonide. Scriitorii lui preferaţi sînt Cicero şi Vergiliu. Dar îi cunoaşte la perfecţie şi pe „micii zei“ ai literaturii latine citîndu-i fără încetare ori de cîte ori este cazul, iar uneori şi cînd nu este cazul. Uneori, modelele antice îi încătuşează voinţa creatoare, punîndu-i piedică. Dar pentru Petrarca, aceasta este o excepţie. De obicei, el abordează moştenirea antică foarte organic, receptînd-o ca pe o normă estetică, politică şi morală pentru propriul său fel de a trăi[70]. El îi sesizează esenţa şi ea îi apare

atunci nu sub forma unor fragmente scăpate întîmplător de la pieire, ci ca ceva integru, ca ceva care are consonanță profundă cu căutările sale. Degajînd moștenirea antică din noianul de sedimente medievale, Petrarca și-a propus s-o cunoască în toată puritatea ei inițială, extrăgîndu-i o serie de puternice impulsuri care i-au ajutat să se găsească pe sine însuși. Printre altele, a împrumutat de la clasicii antici virtuozitatea formei, eleganța imaginilor, grația, stările de spirit literare. Dar a dobîndit ceva și mai prețios. Anticii l-au învățat să zugrăvească omul în interdependența sa cu lumea vie. L-au învățat să gîndească și să simtă în chip „realist", l-au ajutat să treacă din lumea abstractă a reprezentărilor religioase în cea a lucrurilor existente. În aceasta rezidă, pentru Petrarca, marea forță transformatoare a Antichității. Receptînd-o în acest plan, marele poet italian a putut să traseze, astfel, un nou drum pentru întreaga dezvoltare ulterioară a umanismului.

Întrucît Petrarca îl considera pe om drept centru al universului, era firesc ca el să manifeste un mare interes față de problemele social-politice. Concepțiile politice ale lui Petrarca constituie, poate, latura cea mai vulnerabilă a filosofiei sale[71]. Ele oglindesc izolarea individualității în contextul comunei, criza conștiinței democratice, accentuarea unor stări de spirit cezariste. Petrarca disprețuiește mulțimea. „Am spus și repet: tot ce gîndește gloata este o prostie, tot ce spune este mincinos, tot ce aprobă este rău, tot ce recomandă ea este rușinos, tot ce face este stupid"[72]. Dezamăgit de realizările politice ale orașelor-comună sfîșiate de contradicții interne, dezamăgit de revolta lui Cola di Rienzo soldată cu un eșec, Petrarca și-a pus toate speranțele în principat ca formă de guvernare. Pentru el nu există privilegii în funcție de starea materială și se înclină numai în fața aristocrației intelectuale. În această privință, el respinge în întregime vechea orînduire socială medievală cu nenumăratele ei bariere sociale, dar crede totodată cu fermitate superioritatea autocrației față de orînduirea republicană. „Orice ani-

mal cu două capete este un monstru; cu atît mai groaznic și mai monstruos în sălbăticia sa este un animal cu o mie de capete diferite care se mușcă unul pe altul și se află într-o continuă luptă între ele. Nu încape îndoială că dacă sînt capete multe trebuie să fie totuși unul care să le țină în frîu și să le conducă pe celelalte pentru ca în întregul trup să domnească pacea. Nenumăratele experiențe și autoritatea oamenilor celor mai învățați au demonstrat fără tăgadă că principatul a fost totdeauna, în cer și pe pămînt, mijlocul cel mai bun de guvernare"[73]. Într-o altă scrisoare, Petrarca arată că „În ceea ce privește situația actuală a treburilor noastre, în condițiile unei atari neîmpăcate divergențe de păreri, nu rămîne nici o îndoială că pentru strîngerea și restabilirea forțelor italiene pe care le-a divizat violența prelungită a războaielor civile, cea mai potrivită este monarhia. Știind asta, eu consider mîna monarhiei ca indispensabilă împotriva situației noastre bolnave"[74]. Petrarca și-a pus în mod alternativ nădejdea în Robert de Neapole, în Carol IV și în Giovanni Visconti, visînd ca aceștia să reunifice Italia și să instaureze pacea și ordinea. Dar și aceștia l-au dezamăgit, ca și Cola di Rienzo. „A fost cîndva o vreme — scrie el, în tratatul «De remediis utrusque fortunae» — cînd împărații se puteau bizui pe imperiu și popoarele pe împărat; acum, însă, imperiul este o povară pentru conducătorul lui, iar acesta, pieire pentru popor"[75]. Ca rezultat al falimentului tuturor aspirațiilor sale politice, Petrarca a luat calea indiferentismului politic. Renumitul luptător pentru libertate nu vedea nimic condamnabil în a trăi cu anii la curțile unor tirani cărora li s-a dus faima în toată Italia pentru nelegiuirile lor. Acest comportament al lui Petrarca a produs o impresie deprimantă asupra unor prieteni ai săi, îndeosebi asupra lui Boccaccio care împărtășea idei republicane. Nu trebuie, însă, niciodată uitat că tocmai Petrarca și nu altul este cel care a știut să se ridice, în admirabila sa canzone „Italia mia" (1345), deasupra intereselor
 mărunte și deasupra discordiei fratricide și să

întrezărească imaginea Italiei unificate — prospere, pașnice și înfloritoare. Pentru secolul al XIV-lea asta însemna mult. Însemna înțelegerea cauzei principale a tuturor dezastrelor politice a căror lichidare Petrarca o vedea în unificarea patriei sale.

Petrarca a fost produsul unei epoci de tranziție; el a trăit într-un veac cînd vechea concepție catolică despre lume începea să prezinte fisuri adînci, rămînînd totuși o concepție dominantă. De aceea, oricine cuteza să se angajeze pe un drum nou, trebuia să ajungă neapărat în conflict cu învățătura tradițională a bisericii. A ajuns în conflict cu aceasta și Petrarca, din care cauză el a fost sfîșiat continuu de profunde contradicții lăuntrice. Demonii îndoielii au pătruns în sufletul său plin de neliniști, de dorințe, de aspirații, de remușcări. Această luptă îi era cunoscută bine și omului medieval, dar sub cu totul alte forme. Era o luptă primitivă între „îngăduit" și „oprit". Într-o legendă de pe vremea premergătoare lui Dante este descris în mod naiv gramaticianul Vilgard căruia i s-au arătat demonii — poeții lui clasici preferați — ca să-i mulțumească pentru preferința pe care le-o arată față de sfînta scriptură. Pentru Petrarca un asemenea fel de ispită nu mai este posibil. Lupta lui are un caracter profund rațional; el își dă perfect de bine seama despre mobilul acestei lupte ale cărei surse și rădăcini îi sînt clare. De aceea ea nu mai are nimic formal și îngust bisericesc. Luminată de rațiune, ea se înalță la nivelul unui conflict tragic, de importanță general umană.

Contradicțiile în care se zbate Petrarca sînt nenumărate. Rațiunea sa condamnă în permanență toate dorințele și aspirațiile pămîntești, în timp ce fantezia și senzualitatea îl leagă strîns de imaginile îmbietoare ale bucuriilor și desfătărilor legate de această lume. Ascetul a luptat totdeauna, în persoana lui, cu omul și cu artistul. El a numit gloria un suflu repede trecător, o umbră, un nimic și totuși a divinizat-o neîngăduind nimănui să i-o știrbească. În pofida faptului că se autoînjosea, Petrarca n-a putut să-și învingă niciodată ambiția

sa nebună. În tratate le-a ponegrit pe femei, iar în versuri a cîntat-o pe Laura. A scris lucrări ascetice, dar le-a umplut de erudiție clasică. Se înclina în fața lui Augustin, dar îl situa și mai sus pe Cicero. Disprețuia pămîntul, dar n-a contenit toată viața să se minuneze de măreția Romei antice. A apreciat pe oameni în funcție de calitățile lor morale, dar a renunțat la punctul de vedere moral în aprecierea suveranilor pentru că spera ca pe această cale să fie obținut binele pentru toți. Iubea libertatea, dar a slujit despotismul văzînd în el un fel de garanție împotriva anarhiei. Contradicții de acest fel întîlnim la el la fiecare pas. El însuși spunea despre sine: „Înclinațiile mele oscilează, dorințele mele se ceartă una cu alta și disputa lor mă sfîșie“[76]. De aici — boala lui sufletească grea, un fel de plictiseală — așa-zisa *acidia*[77]. În „Secretum“, caracterizează, cu următoarele cuvinte, această boală: „Tu ești posedat de un fel de ciumă sufletească ucigătoare care în ultima vreme este numită plictiseală «acidia», iar în vechime era numită nostalgie «aegritudo»“[78]. În unul din sonetele sale, Petrarca a definit admirabil această stare sufletească contradictorie care i-a pricinuit nenumărate chinuri:

Ce vreau — neîmpăcat cu mine însumi —
Nu știu. Pe arșiță tremur, iar iarna ard[79]

El simte permanent un fel de insatisfacție. Sufletul și corpul se află într-o veșnică luptă între ele. Sînt momente cînd se simte ca un om înconjurat de nenumărați dușmani și care nu vede nici o ieșire din impasul în care se află. Atunci totul i se pare dezgustător, jalnic și înfricoșător — în fața lui se deschid porțile desperării. Uneori, această „ciumă“ îl ține încleștat zile și nopți întregi, el numind acest timp nu lumină și viață, ci noapte de iad și moarte amară. În aceste minute, își blestemă soarta, viața, și întreaga lume; viața i se pare o moarte prelungită, o închisoare întunecată, un sălaș al tristeții, un labirint fără ieșire al rătăcirilor[80]. Într-o scrisoare poetică adresată sieși, citim următoarele: „Îți amintești dacă, din mo-

mentul cînd, gol și neajutorat, ai părăsit pîntecele mamei, ai cunoscut măcar o zi fericită, cînd mîhnirea, lacrimile, gemetele și grijile jalnice să nu-ți fi apăsat pieptul, ca tînguirile tale nesfîrșite să fi amuțit?"[81]. În căutarea liniștii atît de mult dorite, el peregrinează dintr-un loc în altul, caută noi impresii și „se îndreaptă continuu cînd într-o direcție cînd în alta"[82]. Dar totul în zadar. Nu găsește liniște și sufletul lui istovit este sfîșiat de contradicții tot mai mari. Acesta este prețul pe care a trebuit să-l plătească Petrarca pentru concepția sa umanistă la care a ajuns numai după o luptă grea și chinuitoare ce i-a umplut aproape întreaga viață.

Dar oricît de mare a fost lupta lăuntrică dusă de Petrarca, ea a fost atenuată totuși de o serie de circumstanțe. Înainte de toate trebuie menționat că ascetismul nu constituia pentru el un principiu de viață. Dintr-un element activ, cum fusese în Evul Mediu, acesta devenise o lege formală moștenită din strămoși cu toate că el rămăsese încă „sfînt" pentru Petrarca, în ciuda faptului că-i contrazicea toate înclinațiile naturale. La urma urmelor, idealul căruia Petrarca înțelege să-i slujească este în esență mort pentru el și nu mai poate contrabalansa pornirile sale lumești. Faptul, desigur, atenua, într-o mare măsură, ciocnirea. O mai atenua și nemărginita egolatrie a lui Petrarca. El se iubea atît de mult, era așa de încîntat de bogăția sa spirituală, încît era gata să se împace cu chinurile care constituiau de fapt o părticică inalienabilă a propriului său „eu". Se poate ca la aceasta să fi contribuit și conștiința sa vanitoasă potrivit căreia în inima lui s-a acumulat toată tristețea lumii și chinuri ca el n-a cunoscut nici un alt om. De aici acea „plăcere de a suferi" despre care vorbește în „Secretum", acea voluptate maladivă cu care-și zgîndărește rănile: „Eu așa de tare mă îmbăt cu durerea și chinul sufletesc — recunoaște Petrarca — încît mă despart cu greu de ele"[83]. Și a mai fost, în sfîrșit, o cauză care a atenuat conflictul său sufletesc. Cum pe bună dreptate a remarcat un cercetător din secolul nostru[84], ciocni-

rea dintre idealul antic și cel creștin s-a neutralizat, în conștiința lui Petrarca, deoarece din toată filosofia antică el a ales învățătura stoicilor romani care recomandau apatie și înăbușirea totală a pasiunilor. Strict vorbind, toată etica medievală își găsea acoperire pentru Petrarca în etica stoicilor. De aceea, sentimentul omului Renașterii se revoltă în el nu atît împotriva ascetismului creștin, cît împotriva intelectualismului ascetic din perioada romană tîrzie. Aceasta era o luptă a idealurilor iubirii și gloriei cu ascetismul și cu etica stoicismului roman tîrziu, o luptă pentru dreptul la omenesc împotriva rigorii stoice. În această luptă, Petrarca opunea foarte des nu autoritățile creștine celor antice, ci pe Horațiu lui Seneca. Tocmai pe această cale, el a atenuat acuitatea contrastelor dintre creștinism și Antichitate, atenuînd totodată ascetismul creștin și spiritualizînd învățătura stoicilor.

Personalitatea lui Petrarca este atît de multilaterală și atotcuprinzătoare încît ea întrunește elementele cele mai contradictorii. Tocmai aceasta a dat motiv pentru nesfîrșite dispute despre locul lui Petrarca în istorie. Pentru cercetătorii din lagărul clerical, el rămîne un om al epocii gotice și un fiu credincios al bisericii catolice, în timp ce pentru noi, el este primul scriitor umanist care a rupt-o în mod hotărît cu vechea concepție bisericească despre lume, punînd bazele întregii mișcări umaniste de mai tîrziu. Astfel punînd problema, noi nu putem totuși nesocoti faptul că, spre bătrînețe, Petrarca a cunoscut o accentuare a stărilor de spirit religioase. Dar nu trebuie scăpat din vedere nici că aceste stări se explică în bună parte prin ipohondria bătrînului înclinat spre profesarea unor sentințe morale fastidioase. Și cu toate că religiozitatea lui Petrarca nu poate fi pusă ușor la îndoială[85], ea nu este determinantă pentru filosofia lui în gradul în care o constatăm la Dante. Dragostea pentru tot ce este pămîntesc, pentru artă, pentru frumusețe, pentru glorie, pentru patrie — iată ce este nou la Petrarca, iată ce

 constituie pivotul central al tuturor căutărilor

sale[86]. Și acest lucru l-a înțeles bine Petrarca însuși cînd a pus în gura lui Augustin, care, chipurile, discuta cu el, următoarele cuvinte: „Ademenit de vraja creației, tu nu l-ai iubit pe creator așa cum se cuvine, ci ai admirat artistul din el, ca și cînd el n-ar fi creat nimic frumos"[87].

Petrarca este nu numai un scriitor cu totul remarcabil prin noutatea și curajul gîndirii sale, dar el constituie și un nou tip social. Într-un secol în care toți, fie că aparțineau unei anumite stări sociale, fie că intrau în vreo breaslă anume sau se bucurau de protecția vreunei corporații, Petrarca a vrut și a reușit să trăiască singur ca om independent și ca artist liber. Formal, el este un cleric, dar în realitate este un literat nelegat de nimeni și de nimic, peregrinînd dintr-un loc în altul conform cu gusturile și înclinațiile sale[88]. El nu aparține nici unui partid, nici unui ordin religios, refuzînd cu obstinație să ocupe vreo funcție care i-ar putea îngrădi libertatea. Tocmai din această cauză respinge în mod conștient catedra de profesor oferită lui de Republica florentină, preferînd viața de literat liber profesionist. El își caută protectori puternici în sînul vechii aristocrații și printre tiranii din Italia de Nord, dar niciodată nu se leagă de ei prin relații prea strînse, din teamă să nu-și piardă independența. Fiind, după toate înclinațiile sale, un individualist strălucit, Petrarca a fost unul dintre primii oameni care au depășit cadrul strîmt al stărilor sociale și al corporațiilor societății medievale. Pe urmele lui s-au angajat toți umaniștii de mai tîrziu, găsind în el un adevărat părinte spiritual. Anume în activitatea lui Petrarca se poate constata pentru prima oară distanțarea mișcării umaniste de viața orașului-comună, fapt ce va face ca în secolul al XV-lea umanismul să-și piardă baza populară, iar mai tîrziu să cunoască o profundă criză.

Gloria lui Petrarca a fost în timpul vieții sale la fel de strălucită ca însăși viața sa. Oamenii simpli îl adorau, cei învățați se înclinau în fața lui cu respect, regii și stăpînitorii îi prețuiau mult prietenia. Personalitatea lui Petrarca avea ceva 72

copleşitor. Pentru oamenii secolului al XIV-lea, această personalitate întruchipa ceva nou la care mulţi visau, dar nimeni nu îndrăznise să-l exprime. Un simplu canonic lipsit de vază, om al condeiului şi nimic mai mult, Petrarca a trecut prin viaţă cu fruntea sus, păşind apăsat, fără să se îndoiască vreodată că tocmai viaţa sa reprezintă o mare valoare, că oamenii nu pot să n-o admire şi să nu asculte cu evlavie la ceea ce are el să le spună[89]. Aceasta era o promovare a umanismului nu numai prin cuvînt, ci şi prin faptă. Şi acest aspect nu putea să nu-i atragă pe contemporanii lui Petrarca. Pentru aceştia, el era primul scriitor care o rupsese cu tradiţia medievală şi îşi concentrase atenţia scrutătoare asupra studierii omului şi a universului său lăuntric. Pe contemporanii lui Petrarca i-a captivat intensitatea neobişnuită a vieţii lui spirituale şi forma artistică plină de farmec în care el ştia să o exprime. Pentru ei, Petrarca era un mare gînditor şi un mare poet care a pus bazele umanismului. La fel îl privim şi noi astăzi ca pe unul dintre cei care au inaugurat o nouă epocă în istoria culturii europene.

Petrarca a exercitat o influenţă uriaşă asupra contemporanilor săi. I-a ajutat pe aceştia să înţeleagă ceea ce ei îşi însuşiseră deja pe dibuite fără a fi putut să-şi dea seama cu precizie despre ce este vorba. Prin propriul său exemplu, el a arătat pe ce cale trebuie mers în căutarea noilor idealuri umaniste. Adepţii lui credincioşi au fost umanişti din nordul Italiei ca: Giovanni di Jacopo Malpaghini (c. 1346—1417) şi Giovanni da Ravenna (1343—1408)[90] şi tot pe urmele sale a mers şi Boccaccio (1313—1375)[91] care, ca şi Petrarca, a manifestat un viu interes faţă de Antichitate. Bun cunoscător al literaturii latine, Boccaccio a avut o deosebită stimă în special pentru Ovidiu şi Cicero. El a urmat în mod conştient spiritul celui dintîi şi stilul celui de-al doilea. A executat cu propria sa mînă cópii după texte din Cicero şi Varro, la cererea lui Petrarca. În afară de limba latină, ştia
 bine şi elina pe care o învăţase de la un grec din

Calabria — Leonte Pilat — care-i făcuse cunoştinţă în original cu „Iliada" lui Homer.

Dacă în ceea ce priveşte pasiunea lui Petrarca pentru Antichitate, ca şi respectul acestuia pentru personalitatea umană, Boccaccio le împărtăşea cu totul, în alte privinţe cei doi scriitori erau extrem de diferiţi. Republican convins, legat strîns de Florenţa şi de modul de viaţă de aici, Boccaccio era mult mai simplu, mai naiv, mai frust decît Petrarca. Era lipsit de complexitatea acestuia, nu cunoştea lupta chinuitoare şi contradicţiile care-l măcinau pe Petrarca. Dacă în suflet i se strecurau îndoielile şi începea să simtă groaza faţă de moarte, el se străduia să alunge gîndurile sumbre. Fire profund emoţională, veselă, impulsivă, Boccaccio nu-şi analiza atît propriul univers lăuntric cît studia mai degrabă caracterele şi moravurile oamenilor din anturajul său. Avînd un excepţional spirit de observaţie, a zugrăvit în „Decameronul" — această originală „comedie umană" a secolului al XIV-lea — o frescă atît de amplă a epocii sale încît poate fi comparată numai cu „Divina comedie" a lui Dante. Numai că în timp ce la acesta din urmă opera vizează în parte cerul, la Boccaccio ea este orientată cu totul spre pămînt. În „Decameronul", Boccaccio pune temelii trainice pentru literatura eminamente laică, creînd o imagine veridică a oamenilor, a gîndurilor, pasiunilor şi acţiunilor lor.

Încă în „Fiametta", Boccaccio crea primul „roman psihologic" din literatura europeană, uimind prin acuitatea cu care analiza pasiunile umane. În acest roman, sînt folosite pe larg elementele autobiografice, din care cauză opera respectivă se distinge printr-o deosebită veracitate şi emoţionalitate. Boccaccio a descris admirabil nu numai caracterul eroinei, ci şi viaţa de zi cu zi a societăţii napolitane, distracţiile, moravurile ei. El a ştiut să sesizeze şi să redea aroma specifică Neapolului. Aici îşi trăise anii cei mai fericiţi ai tinereţii şi a păstrat pentru totdeauna amintirea sudului exotic cu cavalerismul, cu picanteriile şi cu deliciile sale. În „Decameronul" care este opera de

maturitate a lui Boccaccio, procedeele literare ating desăvîrşirea. Eliberînd nuvela de dominaţia elementului moralizator, care jucase un rol atît de însemnat în aşa-numitul *fabliau* medieval, Boccaccio i-a conferit un nou conţinut realist. Dacă un *fabliau* nu depăşea niciodată limitele unei satire glumeţe şi blînde, în schimb nuvela lui Boccaccio devenea o povestire coerentă, solid construită, cu o intrigă complicată şi cu accente psihologice neaşteptat de noi. Boccaccio şi-a propus să ridice nuvela la rangul de gen literar de sine stătător şi, în acest scop, a înzestrat-o cu formule şi întorsături deprinse de la clasicii latini. El apelează premeditat la perioada ciceroniană, îi plac frazele încărcate, superlativele, antitezele, întrebările retorice. Limbajul lui este uneori solemn exaltat şi întrucîtva chiar afectat, fără ca aceasta să-l împiedice, totuşi, să deseneze atît de proaspăt, cu atîta transparenţă, caracterele eroilor săi şi să le redea cu atîta măiestrie trăsăturile individuale. Ochiul lui avea capacitatea rară de a surprinde dintr-o dată detaliile ce-i puteau scăpa unui observator obişnuit. Boccaccio ştia să vadă particularităţile, detaliile şi îi plăcea să le admire. Aceasta îl şi stingherea uneori întrucît descrierea fiind prea amănunţită, prea şlefuită, totul fiind spus pînă la capăt, povestirea începea să piardă din inefabilul ei poetic. Dar faptul ducea şi la o mare vioiciune a expunerii care dobîndea atîta plasticitate încît, în comparaţie cu ea, chiar şi cele mai reuşite *fabliaux* ne apar schematice şi sărace, atît sub raportul construcţiei compoziţionale, cît şi sub cel al procedeelor de limbaj.

În „Decameronul", se reflectă într-un mod foarte viu şi original noua concepţie umanistă despre lume. Această culegere de nuvele este îndreptată împotriva dogmatismului vechiului mod de gîndire cu idealurile lui ascetice, împotriva rutinei modului de trai medieval, împotriva moralei comune a acestuia. Boccaccio recunoaşte ca firesc şi legitim dreptul omului la bucuriile simţului, la desfătare şi în primul rînd la dragoste. Unul din eroii săi spune la un moment dat: „Ca să te împotri-

vești legilor naturii, îți trebuie prea multă putere... Eu, trebuie să recunosc, n-am asemenea putere și nici nu doresc să am pentru un asemenea scop; dar chiar și dacă aș avea, aș împrumuta-o mai degrabă altora decît s-o folosesc pentru mine. De aceea să-și vadă de treabă cei ce hulesc și, dacă nu sînt în stare să se înflăcăreze, n-au decît să rămînă ca de gheață, cu satisfacțiile lor mărunte sau mai degrabă cu dorințele lor perverse, să mă lase pe mine cu ale mele în această scurtă viață cu zilele înnumărate"[92]. În aceste cuvinte îl regăsim în întregime pe Boccaccio. Cupidon domnește în „Decameronul" așa cum domnește în natură și în viață. Lui i se supun toți, nimeni nu este în stare să se opună puterii sale. Dragostea nu cunoaște bariere sociale, ea îi seduce și pe regi, și pe călugări și pe meșteșugari și pe țărani. Ea ba se manifestă în forma unui dezmăț naiv, dictat de necesitatea imperioasă de a înnoi bazele familiale patriarhale, ba se înfășoară în ceața sublimei doctrine platonice. Abordînd în mod sănătos viața, Boccaccio acordă, în nuvelele sale, un loc egal simțurilor ce frizează uneori fiziologicul pur, și manifestărilor acelei înalte calități umane în care vede sursa adevăratei nobleți. Aceasta din urmă este condiționată, la el, nu de originea nobilă, ci de virtute. „Cel care acționează cu virtute — scrie el — își dovedește clar noblețea"[93]. Boccaccio își bate joc de trufia îngustă de clasă, este revoltat de oamenii care „doresc să aibă reputația de nobili și de seniori, dar care se cuvine mai degrabă să fie numiți măgari"[94]. Lui nu-i provoacă rîsul simplitatea naivă, ci înfumurarea nejustificată. Iată de ce nu obosește să se amuze pe seama călugărilor, manifestînd o atitudine șăgalnică și ironică față de modul lor de viață care e departe de a fi sfînt. Simțind cu acuitate, asemenea multor contemporani ai săi, prăpastia adîncă dintre idealurile bisericii și practica acesteia, Boccaccio nu obosește să stigmatizeze viciile monahilor și pe ale preoților, minciunile, tertipurile, vicleniile, micile lor pasiuni. Ceea ce nu înseamnă că el sau eroii săi ar deveni atei; dimpotrivă, ei toți pronunță cu

evlavie numele Domnului, postesc vinerea și sîmbăta, merg la biserică. Nu sînt tulburați de îndoieli și acceptă biserica ca pe o instituție tradițională oarecare a cărei existență nici nu poate fi pusă sub semnul întrebării. Vechea religiozitate se acomodează în mod pașnic cu noile idealuri pămîntești. Dar ea se retrage atît de evident pe planul al doilea, încît interesele lumești determină în întregime acțiunile și faptele omului. Tocmai în această însușire a ideilor umaniste și în această largă democratizare a lor rezidă importanța istorică a „Decameronului". Prin Boccaccio, umanismul a primit un sănătos altoi democratic pierzînd aureola exclusivității petrarchiene. Dar n-a pierdut și ceea ce constituia esența lui ideatică, adică profundul caracter uman. Și cu cît citești mai atent „Decameronul" cu atît te convingi mai mult de temelia umanistă a acestei admirabile cărți care propagă tot ce a adus nou umanismul: dragostea descătușată care șterge toate obstacolele sociale, toleranța religioasă, virtutea, generozitatea, abnegația, politețea — aceste indicii inalienabile ale unei nobleți autentice, atît de indispensabile în viața socială — apoi valorile talentului și artei puse în slujba oamenilor pentru a le face mai frumoasă existența.

Pe cît ar fi de zadarnic să căutăm în pictura și sculptura din trecento o paralelă la pătrunzătoarea autoanaliză pe care și-o face Petrarca, tot pe atît de lipsită de speranță ar fi încercarea de a descoperi în arta epocii analogii cu imaginile literare ale lui Boccaccio. Aceste imagini arată în mod convingător cît de mult au fost depășite sub acest aspect artele plastice din secolul al XIV-lea de către literatură. Și cu toate că în pictură putem constata o tendință generală spre afirmarea elementelor de gen, nici o frescă sau nici un tablou din trecento nu oferă o imagine atît de veridică precum cele întîlnite în nuvelele lui Boccaccio. La cîți artiști din secolul al XIV-lea pot fi întîlnite acele fermecătoare colțuri de natură pe care le descrie cu atîta plăcere Boccaccio? Lui îi place
 natura blîndă, surîzătoare, supusă și amenajată

de om; pe el îl atrag vîlcelele rotunde „trasate parcă cu compasul", dealurile plantate cu vii și cu pomi, eleșteele limpezi, micile pîrîiașe ce susură, grădinile croite geometric, cu cărărui drepte ca săgeata și cu cete de animale sălbatice îmblînzite[95]. Chiar și peisajele lui Ambrogio și Pietro Lorenzetti — cei mai buni peisagiști din trecento — ni se par schematice și convenționale pe lîngă descrierile de natură făcute de Boccaccio. Aceeași rămînere în urmă a picturii o putem constata și în caracterizarea ființei umane. În această privință este deosebit de interesant de comparat figurile feminine create de Boccaccio cu cele create de artiștii contemporani lui. În pictură se menține cu perseverență un anumit tip convențional: fața ovală, puțin bucălată, frunte bombată, ochi alungiți, întredeschiși, puțin sașii, gît țeapăn, umeri înguști, piept aplatizat; faldurile grele ale veșmîntului ascund trupul lipsind figura de suplețe și de eleganță. Cu această imagine bărbătească a matroanei contrastează cu totul imaginea femeii frumoase, picante și senzuale, caracteristică pentru Boccaccio. Femeile descrise de Boccaccio au fruntea mare și netedă, ochii mari, depărtați care ba privesc serios, ba alunecă vicleni; gîtul este bine făcut, ca o „coloană", umerii largi, sînii proeminenți; de obicei piciorul mic iar mîna albă se conturează frumos pe purpuriul rochiei. Toate acestea sînt noi, ca și gustul pentru îmbrăcămintea subțire, transparentă. La Nimfele Ameto rochia este desfăcută în părți și de la gît pînă la brîu este prinsă în catarame; mînecile sînt scurte și dantelate; mantiile aruncate pe umăr formează falduri diagonale, ce flutură în vînt; sandalele mici și negre abia cuprind vîrfurile degetelor făcînd ca piciorul să pară și mai alb[96]. Chiar dacă în aceste descrieri făcute de Boccaccio se simt uneori ecouri din poezia rafinată a trubadurilor, în totul ele vădesc o ascuțire a simțului de observație al scriitorului care nu se mulțumește cu șabloanele, ci culege întruna impresii din viață. Numai epoca lui Botticelli avea să întruchipeze cu mijloace picturale idealul feminității pe care Boccaccio a știut

să-l exprime în cuvinte încă de la jumătatea secolului al XIV-lea.

„Decameronul" lui Boccaccio era destinat mediului cultural al obştii orăşeneşti versate în probleme de artă. Boccaccio a îmbrăcat nuvela într-o formă elegantă făcînd din ea principalul gen literar, aşa cum a şi rămas, de altfel de-a lungul întregii epoci a Renaşterii. Creînd nuvela pentru delectarea doamnelor care citeau, Boccaccio nu şi-a propus scopuri mai înalte. Pentru el, cititorul ideal era contemporanul lui anonim care i se adresa cu următoarele cuvinte: „Merită slăvit numele aceluia care găseşte satisfacţie în exerciţiile menite să ducă consolarea încîntătoarelor doamne, fiindcă este un lucru de laudă să le înveseleşti pe cele datorită cărora lumea este veselă"[97]. Totuşi, „Decameronul" a avut şi alţi cititori, unii fiind intoleranţi, răutăcioşi, ipocriţi. Probabil că reproşurile acestora au avut înrîurire asupra influenţabilului Boccaccio, şi cu doi ani înainte de moarte, el a declarat într-o scrisoare către Maghinardo dei Cavalcanti că se ruşinează de „Decameron" ca de un păcat al tinereţii[98]. În pofida nemulţumirii făţarnicilor şi călugărilor, „Decameronul" a devenit rapid o carte cu adevărat populară. Era citit în castele şi în bordeie, în taverne şi şcoli. Captiva prin vioiciune, prin omenescul lui, prin umorul subtil, prin bucuria spontană de a trăi. Din el au extras subiecte şi tipuri o mulţime de scriitori tîrzii începînd cu Ciosera, Chauser, Lope de Vega, Shakespeare şi terminînd cu La Fontaine, Lessing, Musset şi Anatole France. „Decameronul" şi-a păstrat pînă astăzi întreaga sa prospeţime, rămînînd una din acele cărţi care nu îmbătrînesc niciodată.

Dacă umanismul este privit doar ca un rezultat al imitării Antichităţii, în acest caz Franco Sacchetti (c. 1330—1400)[99] nu poate fi, desigur, numărat printre scriitorii direcţiei umaniste. Dar în măsura în care umanismul reprezintă o mişcare mult mai largă, care nu poate fi redusă în nici un caz la o simplă imitare a modelelor antice, în măsura în care el este, deci, o concepţie filosofică, în

aceeaşi măsură Sacchetti face şi el parte din mişcarea umanistă. Nefiind scriitor de profesie, el s-a ocupat cu literatura numai în orele de răgaz. Strămoşii lui aparţineau unei vechi stirpe florentine despre care s-a pronunţat cu respect însuşi Dante. Guelf convins, Sacchetti a fost în tinereţe negustor, apoi a trecut în serviciul republicii, iar către sfîrşitul vieţii a ocupat funcţia de *podestà* în mici oraşe din Toscana şi Romagna. Viaţa lui a fost bogată în evenimente: el a luat parte activă la lupta politică, manifestînd simpatie pentru partidul popolan, s-a ruinat de mai multe ori complet, a fost căsătorit de trei ori şi tot de atîtea ori a rămas văduv; şi-a pierdut fratele decapitat. După mărturiile contemporanilor, Sacchetti era dezinteresat, avea un suflet nobil, era blajin, totdeauna bine dispus şi foarte spiritual. Aşa ne apare şi în nuvelele sale pline de blîndeţe şi de umor.

Ca formă literară, nuvelele lui Sacchetti, scrise în ultimul deceniu al secolului al XIV-lea, ocupă un loc cu totul deosebit. Sacchetti a acordat puţină atenţie eleganţei stilului. La el nu găsim rafinamentul lui Petrarca şi paleta bogată în culori a scrisului lui Boccaccio. Dar a apreciat expresivitatea cuvîntului nu mai puţin decît au făcut-o ceilalţi doi. Stilul lui presărat cu cuvinte populare florentine se distinge printr-o uimitoare vioiciune şi suculenţă. Precizia şi forţa acestor cuvinte, pe care cu greu le-ar fi putut produce în secolul al XIV-lea vreo altă literatură, sînt împrumutate graiului viu de pe stradă. Ele constituie propria lui achiziţie pentru că el însuşi este o parte din lumea străzii, în care ştie să se piardă, pe care o cunoaşte ca pe sine însuşi. În acest sens, el este un autentic scriitor popular. Sacchetti se inspiră nu din modelele antice, ci chiar din viaţă. Stilul nuvelelor sale este pur verbal: el scrie exact aşa cum vorbeşte. Nu se teme de rugozităţi, de întorsături grosolane de frază; compune liber folosind deseori asociaţiile care se ivesc într-o discuţie obişnuită. Avem în faţă nu un născocitor de întîmplări, ci un povestitor în stare să redea viu şi colorat ceea ce a văzut. Florenţa secolului al XIV-lea parcă

reînvie în nuvelele sale. Cu o precizie uimitoare, cu o căldură vie, el zugrăveşte viaţa meşteşugarilor, a negustorilor, a prelaţilor şi monahilor, a vracilor şi juriştilor florentini. Prin faţa cititorului defilează o mulţime caleidoscopică de tipuri — vicleni, naivi, neveste arţăgoase, mînuitori ingenioşi ai cuvintelor, umanişti visători, bătrînei ţanţoşi, iubăreţi desfrînaţi. Recurgînd bucuros la dialog, Sacchetti ştie să reflecte prin cuvinte puţine şi săltăreţe caracterul eroilor săi, ale căror fapte şi acţiuni îi dau totdeauna pretext pentru proclamarea unor sentinţe moralizatoare. Acest element didactic face ca Sacchetti să se înrudească întrucîtva cu nuvelişti mai vechi (de pildă cu Francesco da Barberino). Dar nu trebuie exagerată importanţa acestui element. Sacchetti nu este un moralist-pedant de tip medieval, ci un om viu căreia îi place să-şi uşureze sufletul şi să ia viaţa aşa cum este, cu toate defectele şi laturile ei negative. Numai femeile îl scot din starea de echilibru. Pentru ele are totdeauna rezervată o nuieluşă. De obicei, starea lui de spirit este foarte blîndă. Este duşmanul oricărei opresiuni şi mai cu seamă al războiului. El îndeamnă spre bucuriile tăcute ale unei vieţi paşnice de muncă, în cunoscuta sa poezie „Voi păstoriţe de munte cu pas uşor“, cîntînd pe un ton idilic minunăţiile vieţii la ţară. Nuvelele sale nu sînt satire, ci descrieri de moravuri pline de optimism, în care sînt incluse caricaturi amuzante, dar lipsite de maliţiozitate.

Dacă în stilul lui Sacchetti aproape că lipsesc urmele unor influenţe antice, în schimb, prin ideile sale, este foarte apropiat de umanismul contemporan, mai cu seamă de aripa democratică a acestuia. Omul constituie şi pentru el centrul universului. El învinge toate celelalte animale, depăşindu-le prin nobleţe, iar printr-o voinţă puternică, îşi supune semenii (nuvelele XII, LXXVI, CXLVII) „Lumea — spune Sacchetti — aparţine oamenilor curajoşi“ (nuvela LI). Mergînd pe urmele lui Petrarca, Sacchetti acordă autocunoaşterii o importanţă excepţională: „Cine nu se cunoaşte

 mai întîi pe sine, nu va cunoaşte niciodată lucru-

rile din afara sa" (nuvela VII). La om, Sacchetti apreciază cel mai mult mintea, curiozitatea, vitejia, generozitatea, causticitatea limbajului. El își bate joc de zgîrcenie, de ipocrizie, de îngîmfare, de îngrădirile sociale. Consideră pe deplin legitim ca omul să-și satisfacă înclinațiile firești (nuvelele XIII și CI). Sacchetti nu manifestă nici umbră de ipocrizie. Are o conștiință etică foarte dezvoltată și un simț al dreptății care-l situează deasupra altor umaniști. El suferă pentru oamenii săraci și lipsiți de apărare, pentru toți nefericiții și oropsiții și este indignat de nedreptatea care domnește în justiție (nuvela XXXIX); este dezolat de faptul că lumea este pervertită de setea de bani (nuvela XII), îi sînt antipatici oamenii care „mănîncă și beau pînă la sațietate", care „guvernează țara și dau sfaturi" din care cauză „problemele guvernării merg în Italia din ce în ce mai rău, în pofida muncii grele" (nuvela CVIII). Legat strîns de popor, Sacchetti nutrește interesele acestuia. De aceea, figura lui devine deosebit de atrăgătoare, oferind un contrast binevenit cu umaniștii îngîmfați și aroganți de mai tîrziu.

Către sfîrșitul secolului al XIV-lea umanismul s-a transformat într-o viguroasă mișcare ideologică de idei, în sfera lui de influență fiind atrase cercuri sociale destul de largi. Pe vremea lui Petrarca și a lui Boccaccio, mișcarea umanistă avusese încă un caracter întîmplător și sporadic. Numărul umaniștilor putea fi socotit pe degete, toți fiind copleșiți de autoritatea lui Petrarca. Mai tîrziu, însă, mișcarea a căpătat amploare. Exemplul lui Petrarca i-a contaminat pe mulți, ideile lui avînd un ecou deosebit de puternic la Florența unde terenul pentru receptarea lor fusese pregătit de Boccaccio. O întreagă pleiadă de umaniști florentini de la sfîrșitul secolului al XIV-lea a contribuit la popularizarea unei concepții înaintate despre lume pe care ei se străduiau s-o adapteze cît mai bine la exigențele vieții practice. De aici interesul lor pentru politică, legislație, elocință, problemele de educație. Lor le rămîne necunoscută lupta lăuntrică chinuitoare dusă de Petrarca. În

sufletul lor conviețuiesc pașnic vechile idealuri cu cele noi fără să se ciocnească între ele. Ei se închină în același timp dumnezeului creștin și lui Jupiter, nevăzînd în asta nici o contradicție. Noile idealuri s-au consolidat într-atît încît nu mai lasă loc la îndoieli. Ele sînt primite fără ezitări dar în același timp nu este repudiată nici moștenirea spirituală a părinților. Acest echilibru sui-generis între noile pasiuni pentru Antichitate și vechile convingeri religioase este foarte caracteristic pentru concepția filosofică a umaniștilor florentini de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Nu vor trece nici douăzeci de ani și acest echilibru va fi tulburat, spiritul laic instituindu-și în mod definitiv dominația.

Unul dintre focarele timpurii ale umanismului florentin a fost mînăstirea augustină San Spirito. Renumitul călugăr augustin Luigi Marsili (m. 1394)[100] aduna aici mulțimi mari de oameni care-i ascultau cu plăcere predicile incendiare. Însușindu-și o excelentă cultură la Padova, unde a fost prezentat lui Petrarca, și la Paris, Marsili s-a întors pe la 1379 la Florența cu cunoștințe atît de vaste în domeniul literaturii antice cum este puțin probabil să mai fi avut cineva în acea vreme. El avea tot timpul pe limbă numele lui Cicero, al lui Vergiliu, al lui Seneca. După relatările lui Leonardo Bruni, Marsili „își însușea de la aceștia nu numai sentimentele și opiniile, ci adesea chiar și cuvintele pe care le reda astfel încît păreau că nu sînt împrumutate, ci născocite de el însuși“[101]. Slăbiciunea lui pentru clasicii latini nu-l împiedica să-l cultive pe Augustin, Ieronim, Ambrozie și Ioan Gură de Aur. El a rămas un bun creștin care se arată indignat, în „Mesajul împotriva viciilor de la curtea papală“, de decăderea bisericii și se străduiește să îndrume pe credincioși pe drumul cel bun. El reprezenta acel nou tip de „teolog al comunei“ la care judecata sănătoasă era mai puternică decît misticismul. Fiind un strălucit orator, Marsili își presăra predicile cu citate din scriitorii antici și din Părinții bisericii. În mînăstirea San
 Spirito se organizau mari dispute ale căror teze

erau afişate dinainte pe pereţi sau pe stîlpi. La ele luau parte Niccolò Niccoli, Roberto dei Rossi, Leonardo Bruni, Gianozzo Manetti. Ca să-l asculte pe Marsili se adunau nu numai bărbaţi, ci şi femei şi adolescenţi, ceea ce atrăgea nemulţumirea celor cu idei conservatoare[102]. Dar aceşti bătrîni cicălitori nu erau în stare să împiedice tineretul de a vizita mînăstirea San Spirito care se transformase într-un fel de academie unde noua gîndire umanistă era prezentată auditoriului sub forma unor predici de înaltă ţinută ce uimeau prin noutatea ideilor.

Un alt centru al umanismului florentin timpuriu a fost villa lui Antonio Alberti (1363—1415), numită şi „Paradiso". Aici se aduna, în anul 1389, o societate distinsă care reunea persoanele cele mai proeminente din acea vreme. Acest salon literar din trecento a fost descris amănunţit în romanul lui Giovanni di Gherardo da Prato (c. 1367—1442 46), descoperit şi publicat de academicianul A. N. Veselovski[103].

Printre participanţii la salon care era unul dintre centrele vieţii literare a Florenţei din anii '80, figurează Luigi Marsili, Coluccio Salutati, cancelarul republicii, contele Battifolle, matematicianul Biaggio di Pelacani din Parma, diplomatul Giovanni dei Ricci, ruda lui Albizzi — Alessandro dei Alessandri, teologul şi matematicianul Grazia Castellani, medicul şi filosoful averroist Marsilio di Santa Sofia, renumitul florentin Guido di messer Tommaso di Lippo del Palaggio, muzicantul orb Francesco Landini, preotul Bartolomeo dell'Antella, scamatorul Pellegrino, hazliul şi causticul Biaggio Sernelli. Societatea de la Villa Alberti era extrem de pestriţă atît ca poziţie socială cît şi ca opinii. Întîlnim aici şi negustori cu gîndirea lucidă, şi reprezentanţi ai nobilimii feudale, şi oameni cu profesii intelectuale, şi feţe bisericeşti. O parte din ei aparţin vechilor tradiţii consacrate de timp, cealaltă parte aderă la ideile umaniste. Pe terenul contradicţiilor dintre tabere se consumă dispute aprinse care trădează amploarea excepţională a intereselor împărtăşite de preopinenţi.

Aici se discută despre originea omului și despre felul cum a devenit el ființă rațională. Se discută dacă omul are suflet care gîndește și dacă acest suflet continuă să existe și după moarte. Se mai discută dacă Florența și Prato au fost întemeiate de romani sau de etrusci și încă multe altele. În sprijinul punctelor de vedere proprii, participanții la dispute îi evocă des, citîndu-i, pe Părinții bisericii, pe Dante, pe Titus Livius, pe Ovidiu, pe Apuleius. În alternanță cu discuțiile serioase, se povestesc nuvele distractive, se ascultă un concert de păsări, se amuză cu scamatorii, se fac ironii unul pe seama altuia. Femeile participă și ele activ la discuții. Ele consideră că nu se cuvine să-și piardă timpul fără folos, străduindu-se să obțină din contactul cu oamenii învățați *utile e sano ammaestramento* (învățături utile și sănătoase). Înțeleg și ele puțin latina, recurgînd la maniera citatelor, atît de gustată în acea vreme. Donna Cosa, într-un raționament în care-l citează, între altele, pe Catilina, rezolvă problema cine-și iubește mai mult copilul — tatăl sau mama. „Jur pe sfînta fecioară Maria — exclamă la un moment dat bătrînul Biaggio — că nu mi-am închipuit ca doamnele din Florența să fie în așa măsură la curent cu filosofia morală și naturală și să stăpînească cu atîta abilitate logica și retorica, așa cum mi-a fost dat să mă conving acum"[104]. Cei ce se adunau la villa Alberti se disting printr-o mare diversitate de opinii. Dar există o trăsătură care-i apropie pe toți membrii cercului: dragostea de viață. Aceasta transpare în fiecare cuvînt, în fiecare replică, în toate nuvelele citite acolo. Dragostea de viață se simte și la participanții la discuții care urmăresc să apere în mod vădit vechile stări de lucruri. Nu întîmplător, această societate literară se întrunește în grădina vilei, în zilele călduroase ale lunii mai „cînd zefirul blînd și aerul transparent îmbie către plăcerile dragostei tot ce trăiește pe pămînt și în cer: dealurile înalte și pădurile umbroase se îmbracă în veșmîntul frunzișului fraged și al florilor cu miros îmbătător, în
 luncile ce rîd în soare, dau năvală animale fără

număr și în desișul ramurilor zburătăcesc și cîntă păsărelele în căutarea dragostei"[105]. Aceste stări de spirit proaspete, primăvăratice caracterizează întreaga societate a vilei Alberti, eliberată de concepțiile medievale și familiarizată în parte cu noile tendințe umaniste.

Poate că cea mai originală figură printre participanții acestui strălucitor salon literar era însuși amfitrionul, Antonio Alberti[106]. În biografia agitată a lui Alberti se răsfrîng, ca într-un focar, toate principalele tendințe ale epocii, toate ascuțitele ei contradicții. În anul 1382, Antonio s-a manifestat în mod deschis împotriva așa-zisului *popolo minuto* deposedat în anul anterior de orice drept de participare la guvernare. Anii din urmă fuseseră ani de prosperitate pentru familia Alberti care jucase un rol politic de vază în istoria Florenței. Situația avea să se schimbe brusc în anul 1387 cînd clanul Albizzi a pus mîna pe putere. Prima măsură luată de acesta a fost izgonirea familiei rivale a lui Alberti. S-a făcut excepție doar pentru cîțiva membri ai ei, inclusiv Antonio, care a considerat că e mai bine să plece pentru o bucată de vreme din Florența la Bruges pentru a nu le sta în gît dușmanilor săi politici. După întoarcerea la Florența, în anul 1389, Antonio a făcut totul să rămînă în umbră: a locuit mai mult la vila sa din afara orașului unde inivita oameni învățați și scriitori, nu s-a amestecat în nici un fel de treburi obștești, s-a ferit să întîlnească persoane suspecte știind prea bine că este tot timpul urmărit. Dezamăgit în politică, el a făcut o pasiune pentru învățătura mistică a sf. Brigitta pentru ai cărei adepți el a construit o mînăstire căreia i-a dăruit, în anul 1394, toate moșiile sale din Empoli și din Montelupo. Trei ani mai tîrziu, în messer Antonio s-a petrecut o stranie schimbare: el a început să simtă dintr-odată aversiune pentru mînăstirea întemeiată de el. La indicația lui, toate construcțiile mînăstirii au fost în pripă demolate, iar călugărițele și călugării au fost dați afară din chilii și împrăștiați pe la alte mînăstiri. Pe semne că Antonio n-a găsit în religie „raiul" dorit și s-a hotărît să

se cufunde din nou în politică, visînd la reinstaurarea drepturilor încălcate ale neamului său. Complotul împotriva lui Albizzi, descoperit în anul 1400 a dus, anul următor, la arestarea lui Antonio. Torturat, el a recunoscut că a participat la complot. A fost condamnat însă nu la moarte, ci la plata unei sume de 3 000 florini de aur și exilat pe timp de treizeci de ani la trei sute de mile de oraș. „Departe de patria sa — povestește un contemporan — îndurînd suferințe sufletești și fizice, sărmanul vărsa multe lacrimi în primul rînd din cauza mustrărilor de conștiință, amintindu-și mereu de profețiile fericitului Manno. Din cauza multor necazuri și chinuri sufletești el era ca și pierdut"[107]. Unul dintre călugării sfintei Brigitta l-a întîlnit odată la Roma. Antonio, „venindu-i repede în întîmpinare, i-a căzut în genunchi implorînd cu lacrimi în ochi iertare și rugîndu-l în numele domnului, al preaslăvitei fecioare Maria și al Sf. Brigitta, să i se restituie din nou frînele conducerii și să i se permită să reconstruiască mînăstirea"[108]. Era o nouă transformare religioasă a lui messer Antonio, provocată de valul de nenorociri abătute asupra lui. Dar nici asta n-a durat mult. Curînd, Antonio s-a aruncat din nou, cu pasiunea care-l caracteriza, în lupta politică. Pentru o ședere ilegală la Bologna și pentru instigarea la revoltă, a fost declarat, în anul 1411, rebel. Averea i-a fost confiscată, membrii familiei sale au fost izgoniți din Florența și pe capul lui s-a pus un premiu de 2 000 de florini aur. În plus ucigașului i s-a promis că vor fi iertați doi exilați aleși de el, iar lui i se va acorda privilegiul pe viață de a purta armă. După această ultimă încercare eșuată de a declanșa lovitura de stat, Antonio a pierdut orice nădejde de a se mai întoarce în orașul natal. El a devenit un ghibellin fervent și a trebuit să se limiteze la a scrie versuri politice în care visa la restaurarea imperiului sub sceptrul unui nou Cezar și-și exprima dorul de Florența. La adresa acesteia a scris el o canzonă menită să atenueze neînduplecarea florentinilor. Această canzonă, plină de tristețe, glăsuiește: „Cu născociri

viclene ți-ai ridicat în slăvi — văd bine — domnia, și eu sufăr cu atît mai mult, străduindu-mă ceas de ceas să te văd din nou. Frumoasă și încîntătoare, hotărîtă să rămîi liberă, împodobită cu mari virtuți, admiră-te pe tine însuți, înconjurată de glorie și de laude măgulitoare. Alegînd vremea și ora, du-te, cazonă, acolo unde zi și noapte se află doamna mea; înclină-te în fața ei cu smerenie și spune-i că pe mine mă chinuiește așteptarea cu atît mai mult cu cît ea întîrzie să mă cheme în patria căreia i-am rămas credincios toată viața, acesta și fiind motivul pentru care sper să găsesc la ea compătimire"[109]. Ca și Dante, messer Antonio n-a găsit această compasiune. Frumoasa cea crudă a rămas indiferentă la rugămințile lui. El a murit în anul 1415, printre străini, fără să apuce să-și mai vadă frumosul oraș natal.

Biografia lui Antonio Alberti constituie o pagină foarte interesantă în istoria culturii trecentiste. Deosebit de semnificative sînt în ea aceste treceri bruște de la o religiozitate exaltată la o neastîmpărată sete de putere și de bunuri pămîntești. Familiarizarea cu cultura umanistă nu l-a împiedicat pe messer Antonio să facă pasiune pentru învățătura mistică a sf. Brigitta. Politician lucid și plin de voință, el devenea în momentele de nereușită în viață un om profund credincios. Dar era de ajuns să apuce din nou calea luptei politice pentru ca imediat să i se potolească fervoarea religioasă și aproape să uite de existența religiei. Concepția lui despre lume era determinată de aceleași principii polarizatoare ca și filosofia lui Petrarca. Dar ceea ce lua la Petrarca forma unei lupte chinuitoare asupra căreia era proiectată lumina vie a autoanalizei, la Antonio Alberti capătă caracterul unor salturi impulsive dintr-o parte în alta fără o înțelegere destul de profundă a cauzelor lor.

Printre umaniștii florentini din trecentoul tîrziu cei mai proeminenți au fost Salutati și Niccolò Niccoli a cărui viață a îmbrățișat și prima treime a secolului al XV-lea. Pe Coluccio Salutati

(1331—1406)[110] l-au menționat deja printre oaspeții vilei Alberti. El a fost unul dintre primii umaniști care a făcut o strălucită carieră politică. Studiind dreptul la Bologna, Salutati a primit funcția de secretar al papei la Avignon. Începînd cu anul 1375, el a devenit cancelarul Republicii florentine. Republican convins (lui îi aparține tratatul polemic „Despre tiran") el se distingea printr-un temperament activ, era exigent cu sine și politicos cu alții. Cu cei zece fii ai săi, amintea de vechii romani. Admirator pasionat al literaturii antice, Salutati a căutat cu multă rîvnă manuscrise de-ale clasicilor, făcînd o migăloasă muncă de comparare și confruntare, folosindu-se în studierea lor, de arta criticii filologice care tocmai luase naștere. Un entuziasm deosebit i-a stîrnit limbajul lui Cicero pe care s-a străduit din răsputeri să-l imite, din care cauză a și primit porecla de „maimuța lui Cicerone" (*scimmia di Cicerone*). Salutati a scris aproape exclusiv în latinește introducînd pentru prima dată stilul ciceronian în corespondența diplomatică. În documentele diplomatice redactate de el ne frapează forța și logica argumentației, patosul pur clasic, claritatea și eleganța întorsăturilor de frază. Nu degeaba Galeazzo Visconti afirma că o scrisoare de Salutati i-a adus mai multe prejudicii decît o mie de călăreți florentini. Dar oricît era Salutati de devotat față de clasicii antici, el nu i-a renegat niciodată, de dragul acestora, pe marii scriitori italieni Dante, Petrarca și Boccaccio. Și asta constituie o foarte pozitivă trăsătură de caracter care-l deosebește de umaniștii tîrzii.

În filosofia lui Salutati conviețuiesc pașnic vechea religiozitate și noua atitudine umanistă față de viață. Fără să fie un filosof, el a adoptat totdeauna calea compromisurilor, încercînd să împace cu orice preț credința din părinți cu cerințele umaniste ale zilei. Și a reușit acest lucru fără nici un efort, ca și cînd nici n-ar fi meditat asupra acestor contradicții. Simpatiile lui fervente pentru guelfi nu l-au împiedicat să-i scrie papei
 că „libertatea bisericii se cuvine să fie păstrată

astfel încît din cauza ei să nu aibă de suferit libertatea firească a poporului"[111]. Evlavia lui care străbate atît de clar în fiecare rînd al lucrării sale „De fato et fortuna" nu l-a împiedicat să aibă pasiuni la fel de puternice față de Antichitate. Și dacă în tratatul „De seculo et religione" apără preceptele cele mai ascetice ale religiozității medievale, el ajunge în același timp la convingerea că voința omenească liberă este principala sursă a virtuții și că omul este nu numai o ființă nobilă și desăvîrșită, ci este chiar asemănător cu îngerii.

Cu tot caracterul de compromis al concepțiilor sale, Salutati a exercitat o mare influență asupra contemporanilor. El și-a propus să difuzeze larg ideile umaniste în societatea florentină. Îi lua sub protecția sa pe toți cei care doreau să se consacre ocupațiilor științifice și, prin scrisorile sale, s-a străduit să propage dragostea pentru știință. Pentru a consolida tradiția antică la Florența, Salutati l-a invitat în anul 1396 pe grecul Manuil Hrisoloros care a predat la universitate timp de patru ani. Toate aceste preocupări ale lui Salutati în domeniul învățămîntului l-au îndreptățit pe Poggio să-l numească „părinte al tuturor învățaților".

Un alt proeminent umanist florentin, Niccolò Niccoli (c. 1364—1437)[112] ne aduce deja în timpul lui Cosimo Medici. În caracterul și concepțiile lui există multe aspecte care-l apropie de generația următoare de umaniști. El se află la hotarul a două epoci — trecento și quattrocento. Trăgîndu-se dintr-o familie de negustori, Niccolò poseda o mare avere pe care a cheltuit-o în întregime pe cărți. Bibliofil pasionat, el a alergat tot timpul după manuscrise latine și grecești. Către sfîrșitul vieții, și-a transformat casa într-un adevărat muzeu; aici puteau fi văzute pînă la 800 de manuscrise, sute de inscripții antice, vaze, medalii, monede și chiar cîteva statui antice. Această activitate de colecționar îl asemuia pe Niccolò Niccoli, în ochii contemporanilor, cu Ptolemeu Filadelful[113]. Nefiind satisfăcut doar de procurarea vechilor manuscrise, el mai ținea în casă și cîțiva copiști care

îi copiau manuscrisele ce-l interesau. Dacă n-ar fi profitat de sprijinul material al lui Cosimo Medici, Niccolò Niccoli ar fi ajuns la un faliment deplin. Fiind pe moarte, el l-a rugat pe protectorul său ca acesta să le permită la toţi contactul cu tezaurul de cărţi strînse de el. Acestea au fost transferate în mînăstirea San Marco şi astfel a fost întemeiată prima bibliotecă publică din Europa.

Niccolò Niccoli n-a fost foarte productiv în domeniul creaţiei. De la el s-a păstrat doar un mic tratat despre ortografia limbii latine. În schimb, poseda capacitatea rară de a trezi interesul pentru ştiinţă la alţi oameni. Nu întîmplător, Bruni îi scria: „De fiecare dată cînd primesc o scrisoare de la tine, sînt tot mai mult atras de preocupările ştiinţifice“[114]. În casa lui Niccoli se adunau adesea mulţi tineri ca să discute şi să lucreze. El le dădea cu plăcere cărţile şi se bucura din suflet cînd îi putea ajuta cu ceva pe prietenii săi. Bibliograf, caligraf, numismat, gramatician, el era gata să dea oricui informaţii din domeniul literaturii şi filologiei antice. O atenţie deosebită arăta creaţiilor lui Platon pe care avea intenţia să le traducă Bruni. Cît îl priveşte pe Niccoli, el se mărginea, se vede, la discuţii. Dar aceste discuţii erau aşa de consistente încît ele deschideau în faţa prietenilor săi perspective absolut noi. Anume în aceste discuţii, consemnate în parte de către Bruni şi Poggio, apare deosebit de pregnantă concepţia sa despre lume.

Cu toată admiraţia sa, uneori oarbă, faţă de Antichitate, Niccoli a avut o atitudine de mare stimă faţă de Dante, Petrarca şi Boccaccio, considerîndu-i întemeietori ai mişcării umaniste. Individualist pînă-n măduva oaselor, el condamna tot ceea ce ar fi putut să stînjenească într-o măsură oarecare dezvoltarea liberă a personalităţii umane. Nu recunoştea decît legile naturale, dreptul născocit şi codificat de către oameni neavînd pentru el nici o importanţă. El afirma că legile îi ţin sub ascultare numai pe cei slabi, oamenii influenţaţi, oricum, nesupunîndu-li-se. Legile sînt
 dăunătoare deoarece contravin nevoilor individuale

ale personalității. Înflorirea științei și artei este posibilă cu condiția ca personalitatea să nu fie stingherită de nici un fel de norme. Pe calea acestui individualism excesiv, Niccoli a ajuns să nege chiar existența statului, considerîndu-l prea stînjenitor pentru om. Dușman al oricăror privilegii sociale, el a fost adversarul convins al nobilimii de sînge. Din punctul lui de vedere, nobili puteau să se considere numai virtuoșii, înțelegînd prin aceștia pe cei care au virtuți personale (*virtù*). Pe regi și pe papi îi considera oameni lipsiți de virtute și de bun simț. Idealul existenței umane îl vedea cît mai departe de treburile de stat, în viața tihnită a ocupațiilor științifice.

Concepția despre lume a lui Niccolò Niccoli se distingea printr-un accentuat radicalism în comparație cu cea a predecesorilor săi. Ea este în esența ei profund anticlericală, find îndreptată împotriva împărțirii medievale a societății în straturi, împotriva dogmatismului bisericesc, a moralei și cultului medieval al umilinței. Toate acestea nu l-au împiedicat însă pe Niccolò Niccoli să rămînă un credincios. El avea în casă un altar, în spatele căruia prietenul său Traversani slujea zilnic messa, iar pe patul de moarte i s-au făcut tot felul de slujbe cerute de serviciul divin catolic în speranța că i se va asigura un loc în rai.

Ploconindu-se orbește în fața autorităților antice, Niccoli se arăta foarte intolerant cu contemporanii. Aici rezidă punctul cel mai vulnerabil al concepțiilor sale care se caracterizează printr-un paseism clar exprimat. Deseori, opiniile lui Niccoli se cristalizează sub înrîurirea modelelor clasice și nu a ambianței reale în condițiile căreia el a trebuit să lucreze. El s-a izolat din ce în ce mai mult de viața politică a orașului natal, închistîndu-se în cercul îngust al intereselor personale. Idealurile civice au încetat să-l pasioneze. Nu numai că le trata cu indiferență, dar era și gata să le jertfească de dragul acelei existențe tihnite care îi putea asigura răgaz pentru ocupațiile științifice. Acest indiferentism politic a luat, la umaniștii tîrzii, forma unei placidități totale cînd era vorba de

treburile publice, fapt care a condus, în secolul al XVI-lea, la criza umanismului italian în întregimea lui, acesta pierzînd în mod treptat legătura cu rădăcinile populare care-l hrăneau.

Există la Niccolò Niccoli o trăsătură absolut nouă pentru timpul său. El este primul care și-a însușit în mod organic idealurile Antichității, acestea pătrunzînd atît de adînc în conștiința lui încît au devenit un factor activ în chiar viața lui de toate zilele. Pentru Petrarca și Boccaccio, interesul față de Antichitate se reducea la acela pentru literatura și filosofia antică[115]. Pentru Niccolò Niccoli o mare valoare reprezenta nu numai literatura, ci și arta antică. Nu degeaba el colecționa atît de avid reminiscențele ei — toate acele medalii, camee, vaze, statui. Și nu numai că le colecționa, ci-și forma și gustul în spiritul lor, ele ajutîndu-l să înțeleagă mai profund formele antice și să simtă mai bine farmecul culturii clasice. Fenomenul constituie ceva nou chiar pe fundalul culturii florentine. În această privință, Niccolò Niccoli premerge nemijlocit lui Brunelleschi și lui Donatello. El a pregătit terenul pentru aceștia, creînd acea atmosferă de admirație față de Antichitate, în care cei doi aveau să respire în tinerețea lor, cînd li s-a conturat individualitatea creatoare. Niccolò Niccoli trebuie să-i fi sedus pe cei doi prin chipul său care amintea de o veche efigie romană. După mărturia lui Vespasiano da Bisticci, Niccoli purta un veșmînt lung pînă în pămînt de culoare roz; el se distingea printr-o mare scrupulozitate în materie de curățenie, cerînd ca masa să fie totdeauna servită pe o față de masă albă imaculată. Niccoli mînca și bea din cupe antice, avînd și un pocal din cristal. Contemporanii l-au găsit atît de frumos, încît naivul Vespasiano nefiind în stare să-și tempereze entuziasmul, exclamă: „Era pur și simplu o plăcere să-l privești cum sta la masă, așa antic cum era".

(*„A vederlo a tavola così antico come era, era una gentilezza"*)[116].

Personalitatea proeminentă și originală a lui

 Niccolò Niccoli marchează o puternică întărire

a pozițiilor umanismului. Odată cu el, gustul pentru Antichitate a început să pătrundă în viața de toate zilele, iar asta însemna că era aproape ceasul reformei artistice promovate de Brunelleschi. La propagarea noilor idei umaniste, într-o măsură însemnată au contribuit și așa-zișii învățați peregrini. Este vorba despre profesorii care mergeau dintr-un oraș în altul predînd în școli sau în universități. Unuia dintre ei — lui Giovanni di Jacopo Malpaghini (c. 1346—1417) i-a fost dat să joace un important rol în istoria umanismului florentin. Sosind la Florența în anul 1394, el a început să țină aici lecții, comentîndu-l pe Dante și pe scriitorii latini. În plus, a predat și lecții de elocință clasică. Și a avut un succes imens. În jurul catedrei lui se strîngea mereu o mulțime însetată de cunoștințe pe care el o înflăcăra cu cuvîntul. Printre discipolii săi se numărau cei mai străluciți reprezentanți ai mișcării umaniste: Bruni, Palla Strozzi, Roberto dei Rossi, Marsuppini, Traversari, Poggio, Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre. Ca și alți profesori peregrini, Malpaghini s-a manifestat ca propagandist al noii științe laice, independente de biserică și orientate în întregime spre moștenirea antică care era privită ca bază a oricărei cunoașteri adevărate.

Mișcarea umanistă care a prins rădăcini adînci la Florența către sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui următor, a provocat o crîncenă opoziție nu numai din partea cercurilor conservatoare care se cramponau orbește de tot ce era vechi, ci și din partea patrioților cu vederi democrate care au sesizat în mod instinctiv desprinderea treptată a mișcării umaniste de bazele populare ale culturii trecentiste. Acești oameni vedeau clar laturile slabe ale umanismului și nu le-au trecut cu vederea într-o serie de invective polemice care ne oferă un foarte bogat material pentru caracterizarea luptei de idei în ultimii ani ai secolului al XIV-lea și în primii ani ai celui următor.

Timpul dintre răscoala *ciompilor* (1378) și instaurarea principatului lui Cosimo Medici (1434)

a constituit o epocă de rapide succese ale umanismului. Dar nu trebuie scăpat niciodată din vedere, cum au sesizat-o mai mulţi cercetători, că aceasta a fost şi epoca unor substanţiale pierderi[117]. Umanismul a adus cu sine o nouă concepţie despre lume. El a zdruncinat vechea morală, a opus culturii religioase una laică şi a proclamat marea valoare a omului. El a trezit interesul faţă de natură şi faţă de cunoaştere şi a „restituit" omenirii cultura antică, eliberînd-o de sub numeroasele stratificaţii medievale. Toate acestea sînt merite incontestabile. Dar totodată, el a frînat dezvoltarea limbii italiene care abia primise dreptul de cetate: admirabila limbă italiană a lui Dante, Boccaccio, Petrarca şi Sacchetti a fost împinsă pe planul al doilea de o limbă latină formată pe baza studierii necritice a prozei şi poeziei clasice. Umanismul a încetinit, de asemenea, linia de dezvoltare a literaturii naţionale. În locul genurilor literare accesibile tuturor, a început să cultive poezia de curte şi filosofia platoniciană — produs al filosofării abstracte a unor minţi alese, izolate în mod conştient de oamenii de rînd la care începuseră să privească de sus. Umanismul a favorizat înlocuirea idealurilor democratice ale oraşului-comună cu idealuri monarhice, şi totodată decăderea intereselor civice care au cedat locul unei tot mai accentuate indiferenţe faţă de destinele politice ale Italiei. Rupîndu-se de viaţa comunei, umaniştii au devenit slujitori ai mecenaţilor bogaţi care, de regulă, erau proeminente personalităţi politice şi consolidau principatul pe ruinele libertăţilor comunale. În sfîrşit, umanismul a dus, în literatură, la o imitare atît de oarbă a modelelor antice, încît a încătuşat dezvoltarea liberă a gîndirii, aceasta fiind subordonată canoanelor clasice general recunoscute. Toate aceste laturi vulnerabile ale umanismului italian n-au scăpat atenţiei adversarilor lui şi aceştia au dat frîu liber ostilităţii lor într-o serie de opere polemice care conţin caricaturi usturătoare la adresa umaniştilor.

Mulţi umanişti florentini de la sfîrşitul secolului al XIV-lea n-au meritat nici pe departe acest

tratament. De pildă, Coluccio Salutati, în ciuda admirației sale față de Antichitate, n-a renunțat niciodată la tradițiile naționale italiene. Participînd activ la viața politică a orașului natal, el a avut o atitudine de profund respect față de cultura lui și față de marii scriitori ai secolului al XIV-lea. Dar a existat și un alt tip de umanist care căpăta o răspîndire tot mai mare și care irita în mod deosebit pe cetățenii Florenței. Este vorba despre tipul filistinului îngîmfat și plin de el care privea cu un dispreț suveran la viața contemporană din jur, nerecunoscînd nimic pozitiv în literatura trecento-ului, ploconindu-se orbește în fața autorităților antice și închistîndu-se cu premeditare în cercul strîmt al intereselor personale. Germeni ai unei asemenea atitudini se puteau găsi încă de la Niccolò Niccoli, dar acești germeni se atenuează la el printr-o serie de tendințe sănătoase. În schimb, la umaniști ca Antonio Loschi și adepții săi, pasiunea pentru tot ce era vechi a căpătat un caracter atît de unilateral și de îngust încît a devenit obiectul unor violente atacuri nu numai din partea conservatorilor declarați, dar și din partea unor grupări ce nu pot fi bănuite, în nici un caz, de imitare oarbă a vechilor tradiții.

Încă din versurile lui Francesco Landini[118], participant la discuțiile din vila Alberti, întîlnim o usturătoare caricatură la adresa unui astfel de umanist orgolios care obișnuia să citeze mii de autori ale căror nume le știa numai el. Vorbirea lui este încărcată de barbarisme și de solecisme, silabele lungi se transformă în scurte și viceversa, numele neutre se îngrozesc în contact cu adjectivele de gen feminin, verbele sînt indecise neștiind dacă să se acorde cu cazul acuzativ sau nu. „Ignorantul obraznic“ blamează tot și pe toți, dar el însuși șchioapătă chiar și la gramatică. Landini își bate joc de el cu malițiozitate, dar își aruncă săgețile în el nu în numele izbînzii noilor idei, ci pentru a apăra vechea concepție scolastică al cărei apărător zelos ne apare în versurile sale. Tocmai asupra acestei concepții scolastice se nă-

pustește Niccolò Niccoli ale cărui discuții cu Coluccio Salutati în anul 1401, de Paști, au fost consemnate de Leonardo Bruni[119]. Niccoli îi înfierează pe „filosofi" (adică pe scolastici), care-și bazează toate opiniile pe autoritatea lui Aristotel. Dar acest Aristotel nu este cel autentic, ci unul deformat atît de mult de arabi, încît dacă lui i s-ar arăta cărțile ce i se atribuie de obicei, „el nu și le-ar recunoaște, cum nu l-au recunoscut pe Acteon prefăcut în cerb propriii lui cîini". Niccoli nu se limitează la atacurile împotriva scolasticilor, ci îi blamează și pe Dante, pe Petrarca și pe Boccaccio. Pentru el, aceștia sînt oameni ai evului Mediu: partizani ai scolasticii care trebuie înlăturată precum un lucru de prisos. Limbajul lor nu este desăvîrșit, cunoștințele lor despre Antichitate — neîndestulătoare. Despre scrisorile lui Dante, Niccoli se pronunță cu un dispreț suveran: „Dumnezeule, dar acum n-ai putea să găsești un ignorant care să nu se rușineze dacă ar scrie așa de prost. Iată de ce, Coluccio, eu îl desprind pe acest poet de gloata literaților și-l las brutarilor, curelarilor și altora de aceeași teapă. El a și scris ca și cum ar fi vrut să fie înțeles de aceștia". Nu mai puțin ireverențios se pronunță Niccoli și despre Petrarca și Boccaccio pe care încearcă, în schimb, să-i justifice cu orice preț Coluccio. În altă zi, Niccoli renunță cu totul la aprecierea negativă dată celor trei mari scriitori ai secolului al XIV-lea, afirmînd că toate atacurile sale au fost simulate. Într-o altă discuție le acordă respectul cuvenit și nu putem să ne îndoim cîtuși de puțin de sinceritatea spuselor sale[120]. Totuși, dacă Niccolò Niccoli a rămas un admirator al lui Dante, Petrarca și Boccaccio, acest punct de vedere nu era împărtășit nici pe departe de către toți umaniștii. Și însuși faptul că el a putut fi pronunțat fie chiar și în glumă, atît de ireverențios despre corifeii literaturii din trecento este o mărturie despre răspîndirea, totuși, a unor astfel de opinii chiar printre umaniști. Nu degeaba Coluccio a luat de bune atacurile lui Niccoli; e clar că el cunoștea acest curent de opinii. El însuși a înfierat curen-

tul respectiv în invectiva îndreptată contra lui Antonio Loschi și amintită în epitaful lui Coluccio ca una dintre cele mai strălucite izbînzi literare ale sale[121].

Opoziția față de pasiunile excesive ale umaniștilor de la sfîrșitul secolului al XIV-lea se relevă cu deosebită claritate în două invective ale lui Cino di messer Francesco Rinuccini (c. 1350—1407), una dintre ele îndreptată împotriva aceluiași Loschi[122]. Aici este blamat un retor insolent care-și permisese să hulească Florența și să-i defăimeze pe „Dante, pe messer Francesco Petrarca și pe messer Giovanni Boccaccio". „Înflăcărat de o sfîntă indignare", Rinuccini este gata să fugă din „minunata Italie" deoarece îl irită „reflecțiile superficiale și stupide ale gloatei de flecari care, pentru a trece în popor drept învățați, strigă în piețe cîți diftongi foloseau cei vechi și de ce acum se folosesc numai doi; sau care gramatică este mai bună: cea de pe vremea lui Terențiu sau cea alcătuită de către poetul eroic Vergiliu, sau ce fel de picioare se foloseau în versurile clasice și de ce nu construiesc în prezent anapestul din patru silabe scurte". Acești palavragii insolenți se pronunță despre narațiunile poetice ca despre niște „vorbe de muiere sau ca despre poveștile pentru copii"; ei afirmă că Boccaccio nu știa latinește, rîd de Petrarca, „găsind că al său «De viris illustribus» nu este nimic altceva decît o compilație searbădă". „Pe poeți ei îi numesc născocitori de basme care îi cuceresc pe tineri cu prețiozitățile și cu poveștile lor ispititoare și care dezbat în gura mare în piață, în auzul mulțimii, dilema despre cine este cel mai mare poet — Homer sau Vergiliu; iar pentru a trece în ochii oamenilor drept cei mai învățați, ei declară că ilustrul și respectatul poet Dante Alighieri n-a fost altceva decît un poetastru pentru cismari". Ei disprețuiesc limba poporului, îl preferă pe Platon lui Aristotel și-și bat joc în fel și chip de morala tradițională. „În problemele vieții de familie nu se pricep deloc, dar, disprețuind caracterul sacru al căsătoriei, duc o viață dezordonată, fără să-i intereseze ce înseamnă mîn-

dria paternă şi ce bucurie reprezintă copiii". „În politică, ei nu ştiu care mod de guvernare este mai bun: cel bazat pe o singură persoană sau pe mai multe, cel cu un număr mai mare sau mai mic de aleşi; ei evită munca, afirmînd că cine serveşte obştii nu slujeşte nimănui şi de aceea nu ajută republica cu sfaturi şi n-o apără cu arma, uitînd că un lucru bun cu cît este mai general şi mai răspîndit, cu atît este mai aproape de divin. Despre filosofia divină ei spun că Varro a scris multe cărţi despre închinarea la zeii păgîni, într-un stil foarte elegant şi-l laudă peste măsură pentru asta, preferîndu-l în taină învăţătorilor religiei noastre catolice. Ei se încumetă chiar să afirme că zeii păgîni sînt mai autentici decît dumnezeul nostru şi nu-şi amintesc de minunile sfinţilor noştri". Desigur, în aceste efuziuni ale lui Rinuccini, există multe elemente dictate de convingerile sale conservatoare şi care-şi găsesc explicaţia în teama lui faţă de orice inovaţii. Rinuccini a fost, fără îndoială, un tradiţionalist ce apăra „bunele şi vechile moravuri". Dar ca om inteligent şi sensibil, el a ştiut să sesizeze admirabil neajunsurile noului partid „clasicist". El a atras cu multă obiectivitate atenţia asupra decăderii spiritului civic printre umanişti, asupra ruperii acestora de comună, asupra neînţelegerii de către ei a literaturii naţionale, asupra lipsei lor de principii politice. Răsună aici vocea unui republican convins care presimţea apropierea principatului ca formă de guvernămînt şi pieirea orînduirii comunale.

Împotriva partidului „clasicist" s-a ridicat şi notarul Domenico da Prato[123] care a trăit la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi în primul pătrar al secolului al XV-lea. În dedicaţia ce însoţeşte culegerea sa de versuri, făcută unui prieten, el atacă violent „secta dăunătoare" a învăţaţilor lipsiţi de înţelepciune şi de har creator. „Noii uzurpatori ai erudiţiei" îşi permit să se pronunţe cu dispreţ despre versurile lui Petrarca, afirmînd că „locul acestor scribi este sub tejghea". „Iar alţii dintre

 ei spun că opera lui Dante trebuie dată băcani-

lor să-şi împacheteze în ea marfa sau cîrciumarilor — să înfăşoare în ea peşte sărat; şi toate astea pentru că el a scris în limba poporului. O, măreaţă slavă a graiului italian! Şi doar limba în care a scris Dante este mult mai autentică şi mai demnă de laudă decît greaca şi latina pe care o stăpînesc ei". Ce legătură are poezia, filosofia şi teologia cu aceste limbi, cu fudulia lor că ştiu date şi denumiri de imperii, regate şi alte asemenea vechituri demne, poate, să-şi afle locul doar în cronici? Dar aceşti palavragii înfumuraţi nu se limitează doar la atît. Nu numai pe Dante, ci şi pe toţi cei care s-au remarcat, în ultima vreme, în arta elocinţei, ei îi înlătură pentru că, vezi doamne, numai ei deţin secretele ştiinţei. Dar în fond ce au realizat aşa deosebit ca să-şi permită să privească de sus la Dante, la messer Francisco Petrarca, la messer Giovanni Boccaccio, la messer Coluccio şi la alţii? De unde atîta înfumurare la aceşti insolenţi? Ei vorbesc mult despre sine, dar unde le sînt operele? Arătaţi-ni-le, pentru ca nu numai ei să se judece pe sine şi pe alţii. Cît mă priveşte pe mine, eu n-am văzut încă nici o creaţie de-a lor, nici istorică, nici filosofică, nici poetică. Careva dintre ei mi-ar răspunde, poate, dispreţuitor: «Va să zică tu n-ai citit traducerile mele latineşti din Aristotel şi din Plutarh?». Eu îi răspund acestuia pe loc că le-am văzut şi le-am citit pe unele din ele şi că sînt bucuros că el ştie greceşte şi latineşte, dar că nu-l pot considera autor al unor opere străine; traducerile nu-i pot aduce gloria chiar dacă îi poartă numele. Gloria rămîne a autorilor şi nu a traducătorilor; aşa a fost cel puţin înainte, cei care în trecut ne-au tradus atîtea creaţii minunate, pe care le citim şi acum, au menţionat pe ele numele autorilor, omiţîndu-se, de obicei, pe ei înşişi". După toate aceste aluzii caustice la adresa lui Leonardo Bruni care i-a tradus pe Aristotel şi pe Plutarh, Domenico da Prato face o caricatură subtilă a savantului meschin şi pedant, avîndu-l probabil în vedere pe Niccolò Niccoli: „Altul numai ce-l auzi: «Eu sînt cel mai bun cunoscător al cărţilor». Da, răspund

eu, cunoscător al coperţilor; dar asta o ştie orice legător de cărţi. Toată arta unui asemenea defăimător constă în a distinge un scris vechi şi frumos pe care el nu dă doi bani dacă nu este foarte vechi, dacă în el nu este respectat diftongul. Altfel, el nici nu se uită la carte şi este în stare să-şi piardă o zi întreagă pentru vreo etimologie sau după vreun diftong". Domenico da Prato, asemenea lui Rinuccini, ridiculizează cu maliţiozitate laturile slabe ale partidului „clasicist", paseismul acestuia, productivitatea lui creatoare foarte redusă, în comparaţie cu cea a marilor scriitori din trecento, trufia nemăsurată a adepţilor lui. La începutul secolului al XV-lea, lucrurile au ajuns pînă acolo încît chiar şi Coluccio nu mai satisface tînăra generaţie de umanişti, el părîndu-li-se acestora prea arhaic. O asemenea atitudine faţă de Coluccio nu putea să nu-i indigneze pe adepţii lui care au dat frîu liber mîniei în operele lor polemice, pline de ardoare şi de ironie maliţioasă. Dar nu tot conţinutul acestor opere poate fi pus pe seama concepţiilor retrograde ale autorilor. Nu trebuie scăpat din vedere că Rinuccini şi Domenico da Prato au fost şi ei implicaţi în mişcarea umanistă. Numai că ei n-au împărtăşit toate excesele acesteia. Fiind mîndri de marele trecut al culturii italiene, în special al celei florentine, ei nu voiau să o rupă în mod atît de radical cu moştenirea culturală trecentistă, cum încercau să facă unii umanişti tineri. Acesta a fost terenul pe care s-a încins acea polemică aprinsă în care ambele tabere şi-au aruncat deseori una alteia învinuiri nedrepte.

Spre sfîrşitul secolului al XIV-lea, umanismul ajunge o mişcare pe deplin formată, avîndu-şi, deopotrivă, adversarii şi partizanii săi, cei din urmă fiind împărţiţi în două partide: unul mai radical şi altul mai puţin radical. Primul dintre ele, imitînd, uneori, orbeşte modelele antice, avea tendinţa de a detrona toate autorităţile trecentiste cu care nu vroia să aibă nimic comun. Al doilea partid urmărea să dezvolte doctrina umanistă pe baza realizărilor obţinute de înaintaşi pe care îi

privea ca pe niște creatori ai noii limbi italiene și ai marii literaturi naționale. În viitorul apropiat avea să învingă primul partid. Și cu toate că acesta, sub influența celui de al doilea partid, avea să-și atenueze în bună măsură intransigența opiniilor sale, nu-i mai puțin adevărat că victoria lui a dus în ultimă instanță la eclipsarea limbii italiene, în literatură, de către cea latină, și la intensificarea acelui spirit de imitație care a dăunat destul de mult umanismului din secolul al XV-lea.

II. TEORIILE ESTETICE ȘI ARTA DIN TRECENTO

Dacă de la literatura trecento-ului trecem direct la arta din acea vreme, constatăm imediat că tabloul general este aici altul. Arta din trecento a fost afectată numai în mică măsură de mișcarea umanistă, ea fiind dominată de gotic care a cunoscut o deosebită înflorire în Italia de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și de la începutul secolului următor. De aceea, în mediul artistic din trecento nu există partide opuse în mod radical unul altuia, deși, uneori, printre artiști se observă divergențe notabile. În general, însă, aceștia ocupă poziții aproape identice. Disputele aprinse dintre artiști vor începe mai tîrziu — abia în deceniile doi și trei ale secolului al XV-lea, cînd aderarea unora dintre ei la mișcarea umanistă va duce la formarea mai multor grupări. Unii, ca Brunelleschi și Masaccio, vor vedea garanția creării unui nou stil, în eliberarea deplină de sub tutela tradițiilor trecentiste; alții ca Ghiberti și Quercia vor încerca să îmbine elementele acestui stil cu elemente gotice, în timp ce un al treilea grup va persevera — asemenea lui Monaco și lui Giovanni dal Ponte — pe linia moștenirii înaintașilor.

În secolul al XIV-lea artele plastice au rămas nu numai în urma literaturii, ci și în urma teoriei artei. În timp ce arhitectura, sculptura și pictura nu oferă multe înnoiri în comparație cu ceea ce dăduse epoca Protorenașterii, teoria artei a ela-

borat, în trecento, o serie de teze care, în multe privințe, au anticipat practica artistică din quattrocento. În acest sens, observăm o situație diametral opusă celei din secolul al XIII-lea; atunci arta se dezvoltase mai repede decît teoria care rămăsese încă strîns legată de doctrinele idealiste ale Evului Mediu; acum, însă, teoria, dimpotrivă, întrecea ea arta, încătușată de tradițiile gotice. Concepțiile estetice ale lui Petrarca, Filippo Villani și Cennino Cennini constituie cea mai bună confirmare a acestei observații.

Dacă teoria artei nu se despărțise încă, în ducento, de premisele ei teologice, în schimb, teoria artei din secolul al XIV-lea trădează tendința către afirmarea importanței de sine-stătătoare a artei[124]. Tocmai acest fapt marchează deosebirea fundamentală dintre cele două epoci. Toate ideile morale și teologice care determinau concepțiile estetice ale lui Bonaventura, Toma d'Aquino și Dante trec acum pe planul al doilea. Arta începe să-și cucerească un loc autonom în sfera sentimentelor și gîndurilor umane. Pentru înțelegerea ei sînt necesare anumite cunoștințe, aprecierea ei trebuie să se bazeze pe criterii ce-i sînt proprii numai ei, dezvoltarea pe care ea o cunoaște este condiționată de existența unor individualități puternice cu o bogată fantezie creatoare. Aceste idei și altele asemănătoare au ieșit la iveală pentru prima oară în teoria artei din trecento. Ele favorizează depășirea punctului de vedere teologic tradițional care punea semnul egalității între actul de creație și inițierea providențială.

Așa cum reiese din cunoscuta scrisoare a lui Petrarca din aprilie 1341 (în „*Epistolae de rebus familiaribus*", VI, 2), redactată sub impresia proaspătă a vizitării ruinelor romane, renumitul scriitor intenționa să realizeze un tratat special consacrat artelor. În acest tratat, el avea de gînd să clarifice originea și principiile artei și să vorbească despre anumiți maeștri. Tratatul proiectat n-a fost realizat. Cu toate acestea, remarcile lui Petrarca despre artă, diseminate în diferite scrieri, ne oferă suficient material pentru caracterizarea

concepţiilor sale estetice[125]. Abordînd operele de artă, Petrarca nu era străin de unele tendinţe moralizatoare[126] El lua în consideraţie importanţa mare pe care o are personalitatea artistului. Înţelegea că arta nu poate să fie clasificată în categoria „artelor mecanice" (artes mechanicae), pentru receptarea corectă a artei fiind necesară o pregătire corespunzătoare[127]. Dacă Ristoro d'Arezzo[128] vorbea, încă din 1282, despre „cunoscători" entuziasmaţi de sculpturile antice, Petrarca, asemenea lui Boccaccio[129], a mers şi mai departe, diferenţiindu-i pe „diletanţi", de oamenii cu un gust format, care ştiu să distingă toate subtilităţile artistice[130]. Prin aceasta el a renunţat la interpretarea simbolică tradiţională a artei, afirmînd necesitatea unei judecăţi estetice bazate pe calităţile ce aparţin în mod nemijlocit operei analizate.

Un sistem de concepţii estetice cu mult mai închegat întîlnim în opera lui Filippo Villani *„De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus"* („Despre originea statului florentin şi cetăţenii lui renumiţi"), scrisă în jurul anului 1404. Aici, este rezervat pentru prima dată un capitol special biografiilor unor artişti florentini de seamă care sînt puşi pe acelaşi plan cu politicienii, oamenii de ştiinţă, teologii şi poeţii. Pentru epoca respectivă, asta însemna o întreagă revoluţie întrucît echivala cu recunoaşterea importanţei de sinestătătoare a artei. Şi, într-adevăr, Filippo Villani îi consideră pe artişti cu nimic mai prejos decît maeştrii „artelor libere" (*artes liberales*). Ba mai mult, el este chiar gata să le acorde prioritate, deoarece în timp ce oamenilor de ştiinţă, pentru asigurarea succesului în muncă le sînt suficiente sîrguinţa şi erudiţia, artiştilor le trebuie talent şi memorie. Un asemenea mod de a pune problema conducea logic la afirmarea valorii artei pe care scriitorii medievali o confundau de obicei cu meşteşugul. Arta căpăta deci acum aceeaşi pondere ca şi ştiinţa, fiindu-i totodată remarcat specificul:
 cine nu are un har artistic deosebit şi o memorie

bună, acela nu poate fi, după opinia lui Filippo Villani, un bun artist.

Filippo Villani vedea țelul suprem al artei în crearea unor imagini care să producă o vie impresie. Privitorului ar trebui să i se pară că figurile zugrăvite de pictor discută, rîd sau plîng cu adevărat. Astfel pusă problema, sarcinile noii arte erau formulate foarte naiv, dar în general corect. Era un fel de manifest al realismului renascentist care o rupea cu bazele metafizice ale esteticii medievale, trădînd o oarecare influență a noii concepții umaniste despre lume. Aceasta a determinat de asemenea aprecierea dată de Villani activității lui Giotto: după opinia lui Villani, principalul stimulent al acestei activități n-a fost setea de cîștig, ci aspirația nobilă la glorie.

Există încă un aspect care trebuie reținut în reflecțiile lui Villani despre artă. La el apare deja ideea despre caracterul ireversibil evoluției în artă care se dezvoltă de la inferior către superior. La început, în Italia au lucrat în maniera „greacă", apoi a venit Cimabue care a învins vechea rigiditate bizantină și, după el, Giotto care a ridicat pictura pe o treaptă și mai înaltă. La baza acestor opinii stă ideea de progres, Villani fiind unul dintre primii care au formulat această idee în legătură cu istoria artei italiene.

De asemenea, sînt foarte interesante tezele teoretice enunțate de pictorul florentin Cennino Cennini[131], în a sa „Carte despre artă".* Discipol al lui Agnolo Gaddi, el a fost un epigon al tradiției giottești. În tratatul său scris în jurul anului 1390, pe lîngă îndrumările de pur meșteșug, se întîlnesc și păreri noi care vădesc că spre sfîrșitul secolului al XIV-lea pluteau deja în aer idei ce vor fi traduse practic în artă abia cu douăzeci — treizeci de ani mai tîrziu. Dacă pentru Theophilus — cel mai tipic reprezentant al teoriei medievale a artei — obiectivul calificării artistului consta în a forma din el un maestru capabil să zugrăvească

* A apărut și în versiune românească sub titlul „Tratatul de pictură", Edit. Meridiane, 1977.

bine un lăcaş de închinăciune, pentru Cennino Cennini acest obiectiv constă deja în rezolvarea problemei educaţiei artistice, ceea ce i-a permis lui Cennini să îmbogăţească şi să individualizeze obiectul cercetării sale. Nu este exclusă posibilitatea ca el să fi ştiut din surse de a doua mînă unele dintre enunţurile despre artă ale lui Horaţiu, Quintilian şi Vitruviu. În acest caz, teoria antică l-a ajutat să lărgească mult cadrul propriei sale doctrine în care ne frapează diversitatea preocupărilor: el acordă în aceeaşi măsură atenţie relaţiei dintre ştiinţă şi artă, dintre artă şi natură, dintre discipol şi maestru; acordă importanţa cuvenită fanteziei creatoare şi dă o înaltă apreciere stilului individual; avertizează asupra primejdiei eclectismului, vorbeşte despre dragostea pentru artă şi despre receptivitatea spirituală ca despre trăsături specifice inalienabile ale unui artist autentic; de asemenea, el precizează rolul şi importanţa desenului, clarobscurului şi cromaticii, dîndu-şi seama de dificultăţile pe care le comportă îmbinarea armonioasă a culorilor.

Mergînd pe urmele înaintaşilor, Cennini nu se hotărăşte încă să pună semnul egalităţii între ştiinţă şi artă. Aceasta din urmă ocupă locul al doilea (alături de poezie) în sistemul lui de valori. Cennini ar fi fost gata să pună arta pe aceeaşi treaptă cu vechile „arte mecanice“ (artes mechanicae) dacă artistul nu s-ar fi deosebit de meşteşugar printr-o excepţional de importantă însuşire, şi anume, prin fantezie. Artistul poate, după bunul său plac, să înfăţişeze o figură fie stînd în picioare, fie şezînd; recurgînd la fantezie, el poate să compună o figură jumătate om — jumătate cal (cap. I). Această libertate a fanteziei creatoare este subliniată în fel şi chip de către Cennini. Pentru el, arta picturii este o combinaţie între fantezie şi mîna experimentată. Imaginaţia îi permite artistului să zugrăvească lucruri pe care nu le-a văzut niciodată. Ea îi dă posibilitatea să le zugrăvească în aşa fel încît ele să pară că există aevea („şi acest meşteşug poartă denumirea de pictură; pentru a te îndeletnici cu ea se cere să ai fantezie

și, cu ajutorul acțiunii mîinilor, să găsești lucruri nemaivăzute, să le înfățișezi apoi, arătînd ceva ce nu există", cap. I). Artistul trebuie să facă apel la imaginație, dar imaginația lui nu trebuie să se rupă de natură. Într-o astfel de formulare, legătura imaginii artistice cu realitatea empirică, căreia nu i se opune, dar pe care oarecum o încununează, se păstrează integral.

Ceea ce ne apare ca nou în cartea lui Cennini, în comparație cu tratatele medievale, este îndemnul la orientarea spre natură. Observă că cea mai desăvîrșită călăuză pe care ți-o poți alege, cea mai bună cîrmă și porțile triumfale ale artei — sînt desenarea după natură (*ritrarre di naturale*). „Aceasta este mai importantă decît orice model, acordă-i desenării toată încrederea, totdeauna, din toată inima, mai ales cînd începi să dobîndești o oarecare îndemînare la desen" (cap. XXVIII). „Dacă vrei să înfățișezi munții printr-un bun procedeu și pentru ca ei să pară naturali, atunci ia niște pietroaie grosolane, neșlefuite și desenează-le după natură, făcîndu-le cu lumini și umbre, pe cît o permit condițiile" (cap. LXXXVIII). Această „*ritrarre di naturale*" anticipează întru totul teoria artei din quattrocento. Totuși, Cennini nu se hotărăște s-o rupă brusc cu vechiul sistem de învățămînt practicat în cadrul breslelor. De aceea, el recomandă tînărului artist: „intră sub conducerea maestrului pentru a căpăta învățătură cît se poate mai devreme și desparte-te de el cît se poate mai tîrziu" (cap. III). El povățuiește, de asemenea, „să fie urmate modelele, pentru a se putea înainta pe calea cunoașterii". Prin modéle, înțelege lucrările maeștrilor vestiți; cei mai buni dintre aceștia trebuie copiați și studiați cu minuțiozitate. Dar făcînd asta, nu trebuie pierdută propria individualitate și nu trebuie să se cadă în eclectism: „de te apuci să copiezi astăzi după maestrul acesta, mîine după celălalt, nu vei izbuti să prinzi ceva nici din felul de a lucra al unuia, nici din al celuilalt și vei ajunge fără să vrei un om cu o închipuire cam bizară (*fantastichetto*), căci fiecare mod de lucru al cutărui sau cutărui

maestru îți va hărțui mintea" (cap. XXVII). Aceste cuvinte sînt deosebit de semnificative. Ele au fost scrise în anii de dominație a eclectismului, în anii cînd în pictura florentină dominau șabloanele care nu le permiteau artiștilor să vadă natura și le anihilau individualitatea în procedee și formule comune, urmate servil. Tocmai împotriva acestor tendințe depersonalizatoare s-a pronunțat Cennini cînd a cerut ca fiecare pictor, dăruit cît de cît cu fantezie, să-și elaboreze „propria manieră" (cap. XXVII).

Dintre toți artiștii, Cennini îi prețuia cel mai mult pe cei care se dăruiesc artei nu din setea de cîștig, ci dintr-o înclinație înnăscută pentru ea. El vorbește despre dragostea pentru artă și despre noblețea sufletească, ca despre fenomene demne de o deosebită laudă (cap. II). „Să știi că pictura pe panou este cu adevărat o treabă demnă de un om nobil; ea poate fi practicată și îmbrăcat în veșminte de catifea" (cap. CXLV). O concepție atît de înaltă despre profesia de pictor este ceva nou pe fundalul culturii din secolul al XIV-lea, cînd noțiunea de artist se mai confunda încă totdeauna cu cea de meșteșugar. Aici Cennini se întîlnea cu umaniștii care contestau orice bariere sociale, acestea topindu-se pentru ei într-o noțiune nouă — aceea de virtute personală (*virtù*).

Tratatul lui Cennino Cennini abundă în termeni speciali care au dobîndit un conținut absolut concret. Acest conținut fusese stabilit între pereții atelierelor de artiști unde termenii respectivi intraseră în uzul cotidian. La acești termeni se făcea apel în cadrul schimbului de idei, ei devenind un bun comun al artiștilor. În majoritatea lor, termenii respectivi erau atît de viabili, încît au trecut în teoria artei din quattrocento. Cennini îi folosește cu o dezinvoltură deosebită și în mod foarte spontan, de unde poate fi trasă concluzia că ei cunoșteau o largă răspîndire. Iar asta dovedește, la rîndul său, că gîndirea teoretică făcea un fel de bilanț al realizărilor maeștrilor trecentiști. Și
 nu numai că făcea bilanțul, dar ajungea și la gene-

ralizări, devansînd și schițînd calea unei dezvoltări ulterioare.

Este extrem de caracteristic faptul că Cennini, ca un adevărat discipol al florentinilor, acordă primul loc desenului, rezervînd culorii abia locul doi. „La baza artei și a meșteșugurilor legate de ea, se află desenul și culoarea" (cap. IV). Un asemenea mod de abordare a problemei se deosebește principial de cel întîlnit la Theophilus, în a sa „*Schedula diversarum artium*". Aici, ca bază a picturii este considerată compoziția culorilor și îmbinarea lor firească (prologul la cartea I). Pentru omul Evului Mediu, cum era Theophilus, nici nu s-ar fi putut altfel. Pentru el fiecare culoare avea un sens simbolic și tocmai de aceea acorda principala atenție cromaticii. Pentru Cennini, interesat de reflectarea veridică a realității, o importanță deosebită are desenul, care construiește forma. El recomandă să se deseneze cît mai mult cu penița pentru că atunci va fi și mai ușor să-ți formezi mîna încît să nu mai comporte nici o greutate desenarea din memorie (cap. XIII). Dar desenul în sine nu este suficient pentru realizarea unei imagini desăvîrșite. Pentru asta este nevoie să se folosească modeleul în clarobscur care conferă figurilor și obiectelor senzația de relief. Asemenea lui Leonardo, Cennini pune un mare preț pe relief care permite redarea lumii tridimensionale pe o suprafață plană. „Folosește totdeauna lumina cea mai puternică, străduiește-te s-o folosești cu grijă, deoarece, fără lumină, opera ta va fi lipsită de relief și ar ajunge un lucru oarecare, văduvit de orice măiestrie" (cap. IX). Este adevărat, în această accepțiune a „reliefului" există o mare doză de convențional, dar chiar și numai faptul că el vorbește despre relief cu atîta insistență, dovedește clar că pentru Cennini, acesta era un foarte important factor artistic.

Asemenea tuturor trecentiștilor, Cennini iubește culoarea. El o abordează într-un mod oarecum naiv. Pentru el, culoarea este o pastă prețioasă asemenea smalțului. Culoarea lui preferată este albastrul ultramarin, „o culoare nobilă, cea

mai desăvîrşită dintre toate, fiind greu să găseşti pentru ea suficiente cuvinte de laudă" (cap. LXII). „Această culoare şi aurul (care împodobeşte orice lucrare din arta noastră) fac ca orice pictură pe perete sau pe panou să dobîndească o mare strălucire" (cap. LXII). Cennini este entuziasmat de ornamentele uşoare, executate pe fundal auriu, care, parcă, licăresc pe foiţa de aur". El sfătuieşte ca nimburile să fie bogat ornamentate cu ajutorul granulării şi „punctării cu o mică ştanţă" (cap. CXL). Gusturile lui îl apropie în multe privinţe de artiştii din trecento. Este interesant cum aceste gusturi tradiţionale se împacă, la el, cu teze teoretice care inaugurează deja o nouă epocă în artă.

Se pare că Cennini este primul, de la Antichitate încoace, care introduce în Tratatul său un capitol despre proporţii. Acest capitol se bazează pe enunţurile lui Vitruviu, cunoscute şi scriitorilor medievali. Cennini împarte chipul uman în trei părţi luînd ca unitate de măsură nasul. Omul are în înălţime de opt ori mărimea capului, înălţimea fiind egală cu anvergura braţelor desfăcute în părţi, fapt datorită căruia corpul poate fi înscris lesne într-un cerc (cap. LXX). Interesul faţă de proporţii este o dovadă despre căutările unei legităţi anume în construcţia compoziţională a figurii umane. Abia epoca quattrocento-ului va dezvolta aceste idei, adăugîndu-le o solidă bază ştiinţifică ce lipseşte încă tratatului elaborat de Cennini. Acesta crede cu naivitate „că bărbatul are în partea stîngă o coastă mai puţin decît femeia", ca „bază a corpului bărbătesc" el consideră „oasele"; recomandă ca bărbatul să fie înfăţişat întunecat la piele, iar femeia luminoasă (cap. LXX). El cunoaşte puţină anatomie, îi sînt străine legile perspectivei aeriene (vezi cap. LXXXV) şi are cunoştinţe destul de aproximative în domeniul perspectivei liniare (vezi cap. LXXXVII) pe care o construieşte „din ochi" şi nu pe baza unor reguli precise. Tocmai prin aceasta se deosebeşte el de teoreticienii Renaşterii mature, care întrunesc de obicei într-una şi aceeaşi persoană pe artist şi pe

 omul de ştiinţă. Şi se mai deosebeşte, de asemenea,

prin deplina sa indiferență față de Antichitate. Totuși, aflat la hotarul dintre două epoci, prin multe din tezele sale teoretice, Cennini pregătește terenul pentru doctrina realistă a quattrocento-ului, fapt pentru care „Cartea despre artă", al cărui autor este, poate fi privită cu temei ca un prolog la lucrările lui Alberti, Piero della Francesca și Leonardo da Vinci.

În cultura trecento-ului, forța cea mai avansată era umanismul; spre el gravitau toate mințile înaintate ale epocii, și mai cu seamă tînăra generație. Concepția umanistă este cea care a făcut posibilă afirmarea artei din secolul al XV-lea, cu orientarea ei vădită spre realitate. Această concepție a servit ca punct de plecare și pentru Brunelleschi, și pentru Donatello, și pentru Masaccio. Artiștii secolului al XIV-lea, cu puține excepții, au arătat un interes limitat față de umanism[132]. Seduși de arta gotică, ei s-au distanțat de tradiția antică, aceasta jucînd un rol mult mai marcant în ducento în arta trecentistă. În arta secolului al XIV-lea, un loc important îl ocupă alegoria — acest produs tipic al gîndirii scolastice.

Sienezii scriau încă din anul 1335: „Din mila Domnului, noi sîntem pentru oamenii simpli, neștiutori de carte, crainicii acelor minuni care au fost săvîrșite în numele și cu puterea sfintei noastre credințe"[133].

Așa cum s-a semnalat mai sus, arta italiană din secolul al XIV-lea a cunoscut un ritm de dezvoltare încetinit brusc în comparație cu ritmul impetuos al dezvoltării artei din ducento. Ideile noi sînt mai rare acum, iar căutările în domeniul redării veridice a realității sînt înlocuite de căutările decorativiste. Etosul giottesc este abandonat, imaginea omului își pierde monumentalitatea și se acordă o atenție disproporționată ornamentului și redării cu minuție a detaliilor. Către sfîrșitul secolului al XIV-lea, arta este încătușată în formulele unui fel de academism trecentist. În locul studierii naturii, sînt studiate „modelele" transformate în șabloane gata făcute. Sistemul de învățămînt specific breslelor, avînd și calități indiscutabile, se

manifestă, în epoca trecento-ului, sub latura sa cea mai negativă. Ostil oricărei inovări îndrăznețe, acest sistem împiedică în mod artificial orientarea artei spre viață făcînd ca asemenea tendințe să se destrame în limbajul artistic tradițional, considerat de unii ca ceva imuabil, stabilit odată pentru totdeauna. Dacă în secolul al XIII-lea, marii maeștri au zdruncinat în mod energic canoanele seculare, în secolul al XIV-lea nu s-a mai acționat la fel de curajos, presupunînd, poate, că tot ce era important a fost făcut de Giotto și de contemporanii săi și că ceea ce mai rămînea de făcut era să se cizeleze, iar nu să se înnoiască moștenirea acestora.

Una dintre principalele preocupări ale picturii și sculpturii din trecento este alegoria[134]. Cînd artiștii nu înfățișează chiar alegorii, ei dau, de obicei, oricum, un sens simbolic imaginilor realizate. Uneori este foarte anevoie de trasat o linie despărțitoare între alegorie și simbol, deoarece, în secolul al XIV-lea, ele se împletesc foarte strîns, cu toate că în esența lor se deosebesc radical între ele. Cum a remarcat cu subtilitate Goethe[135], „alegoria transformă fenomenul în noțiune, noțiunea în imagine, dar într-o formă care face ca imaginea să rămînă în întregime adecvată noțiunii precis delimitate pe care o exprimă integral; cît despre simbol, el transformă fenomenul în idee, ideea în imagine, ideea prezervîndu-și totodată, și în imagine, caracterul său nelimitat și inaccesibil, ea rămînînd în ultimă instanță neexprimată chiar dacă ar fi explicată în toate limbile". Gîndirea prin simboluri este mult mai profundă decît cea alegorică întrucît cea din urmă aduce cu sine inevitabil aplatizarea și sărăcirea ideii. Alegoria este inseparabilă de personificare. Ea conține totdeauna ceva artificial, didactic, ea taie aripile fanteziei artistului și privitorului; ea recurge la limbajul primitiv al atributelor fiind, de regulă, anemică, fără vigoare. Cînd gîndirea în simboluri începe să decadă, alegoria dobîndește o largă răspîndire, fenomen sesizabil și în Italia secolului al XIV-lea.
 Este greu să nu vedem, de pildă, deosebirea dintre

simbolismul sublim al lui Dante și alegorismul decadent al epigonilor săi.

„Dacă personajele «Divinei comedia» ni se prezintă ca și cînd ar fi vii, pline de forță și de caracter, aceasta se explică prin faptul că, ieșind din viața medievală cu credințele ei în papalitate, în imperiu și în legendele catolice, și instalîndu-se pe treptele trilogiei dantești, ele n-au încetat totuși să trăiască; pentru ele istoria continuă; ele cred și urăsc și iubesc la fel ca și înainte, cu amintirile, speranțele și căințele lor[136]. Cu anumite amendamente, aceste cuvinte ale lui A. N. Veselovski, pot fi aplicate și creației celor mai importanți sculptori și pictori din ducento. Ele se potrivesc mai puțin creației maeștrilor din trecento, la care simbolismul, odinioară sublim, degenerează într-un joc de alegorii care dobîndesc un caracter exterior și formal.

Simbolismul creștin are o altă origine decît cel antic. Acesta din urmă își are obîrșii populare, s-a cristalizat în același timp cu mitologia și formarea sa coincide cu epoca apariției eposului grecesc, a liricii și a artei. Așa se și explică profunda lui organicitate și naturalețe. Simbolismul creștin, însă, a fost creat prin eforturile unor învățați care au dat o interpretare complicată și foarte abstractă a Bibliei. El a apărut pe ruinele mitologiei antice, cînd aceasta se afla deja în stare de totală disoluție. S-a inspirat masiv din creațiile eclectice ale lui Martianus Capella și Prudentius, împrumutînd din ele alegorii care-și pierduseră de mult prospețimea. Ulterior, simbolismul creștin s-a completat cu noțiuni alegorice abstracte, împrumutate din filosofie și teologie. Acestea au accentuat într-un grad și mai mare caracterul lui didactic. Produs al gîndirii scolastice, simbolismul creștin s-a rupt tot mai mult de fantezia populară. Imaginile lui au devenit atît de ermetice încît au început să necesite inscripții lămuritoare și comentarii științifice. De-a lungul secolului al XIII-lea și în special în cel următor, acest element scolastic se manifestă tot mai insistent în iconografia creștină, ducînd la dominația alegorismului. A apărut ten-

dința de personificare a oricărei noțiuni; din figurile alegorice se creiau compoziții complicate; atributele se transformau în obiecte pentru elucubrații care nu aveau nici o legătură cu esența imaginii simbolizate; mutate din mîinile unei figuri în ale alteia, fără nici o preocupare pentru ideea artistică, atributele schimbau radical sensul alegoric care era lipsit, astfel, de un real conținut de idei. La o asemenea înflorire a artei alegorice a contribuit într-o mare măsură și formalismul modului de gîndire medieval, înclinat să vadă în orice lucru simbolul ideii ascunse în el.

Pentru artistul medieval, era tipică libertatea neobișnuită de a face asociații mentale. El aborda realitatea înconjurătoare într-un mod naiv și necritic. Fantezia lui era lipsită de orice reținere, el nefiind obișnuit să țină seama de exigențele unității de timp și loc[137]. Artistul crede cu atîta convingere în existența reală a unei lumi supranaturale încît toate fenomenele pămîntești sînt puse de el în legătură cu acea lume. Lui i se pare reală nu lumea perceptibilă prin simțuri, ci lumea ce se dezvăluie ochiului său spiritual prin revelație. Treptat, el a început să vadă fiecare obiect ca lipsit de orice sens dacă era legat prin fire nevăzute de lumea de dincolo. Astfel era pregătit terenul pentru gîndirea simbolică medievală. Aceasta prezenta un vast cîmp de acțiune pentru stabilirea celor mai diverse raporturi între obiecte. Fiindcă fiecare lucru putea, grație diferitelor sale însușiri, să fie în același timp, simbolul multor altor lucruri; pe de altă parte, și fiecare din aceste însușiri luată separat era în stare să semnifice diferite lucruri; unele lucruri superioare aveau sute de simboluri. Orice obiect, fie și cel mai umil era considerat destul de apt pentru a ne duce cu gîndul la tot ce este mai sublim. O simplă nucă îl simboliza pe Cristos, sîmburele ei dulce era natura divină, coaja semnifica natura umană, iar sîmburele ei lemnos — crucea[138]. Întîmplările din Vechiul Testament le anticipau și le prevesteau pe cele din Noul Testament, care, la rîndul lor, se
 răsfrîngeau în mod misterios în fapte ale istoriei

laice căpătînd un sens simbolic. În ultimă instanță, toate simbolurile se grupau în jurul celui mai mare miracol — taina euharistiei. În împărtășanie, corespondentul era deja nu simbolic, ci faptic: ostia era privită drept trupul lui Cristos[139]. În condițiile unui asemenea mod de a recepta lumea, toate lucrurile erau înțelese ca un fel de trepte pe care mintea omenească se înălța spre Dumnezeu. Măreția divină era transferată pe această cale asupra lumii păcătoase, aceasta dobîndind, astfel, o justificare parțială: omul căpăta posibilitatea să prețuiască măreția și să se bucure de ea. Gîndirea simbolică înzestra reprezentarea fiecărui lucru cu înalte calități estetice și etice. O piatră prețioasă încînta privirea nu ea în sine, ci în măsura în care culoarea ei avea importanță simbolică. În acest fel, asociațiile luau naștere foarte lesne și orice gînd își găsea o rezolvare în acordurile armonice ale simbolurilor.

Gîndirea simbolică îi era ostilă celei științifice. Legătura cauzală dintre fenomene era înlocuită de un salt irațional în care fenomenul dobîndea sens numai dacă era tratat pe plan simbolic. Al cui simbol devenea un lucru sau altul — aceasta depindea în întregime de arbitrariul celui care interpreta, fără a ține seamă de legitățile proprii obiectului dat. Studierea empirică a naturii trebuia să ducă inevitabil la criză, iar mai tîrziu — la destrămarea gîndirii simbolice. Este ceea ce și observăm, de fapt, în secolul al XV-lea, cînd arta florentină a renunțat, prima, la interpretarea simbolică a realității. Dar înainte ca acest fenomen să se producă, simbolul a cunoscut o mare înflorire în epoca trecento-ului. Împreună cu tovarășul său credincios de drum — alegoria — simbolul a invadat, literalmente, literatura și arta. Pierzîndu-și amploarea de odinioară, el a căpătat un caracter pur formal. A întîrziat dezvoltarea conștiinței creatoare îmbîcsind-o cu o mie de formule simbolice care s-au transformat treptat în flori artificiale încremenite. Au devenit simboluri toate cîte ne înconjoară: lucrurile, sunetele, culorile, mirosurile, numerele. În Țările de Jos și în Franța, această

pasiune pentru jocul de-a simbolurile a îmbrăcat forme grotești. Cele douăsprezece luni ale anului au început să fie privite ca un simbol al celor doisprezece apostoli, cele patru anotimpuri — ca simbol al evangheliștilor, anul în întregul său — ca simbol al lui Cristos[140]. De acest simbolism plat și-a bătut joc Luther cînd a scris că: „Studiile alegorice reprezintă o preocupare a trîndavilor. Credeți voi oare că mie mi-ar fi greu să întreprind un joc cu alegorii pe tema oricărui obiect creat? Cine este atît de sărac cu duhul ca să nu fie în stare să-și pună la încercare puterea în materie de alegorii?“[141]. În Italia, jocul de-a simbolurile și de-a alegoriile n-a căpătat niciodată răspîndirea pe care a avut-o în nordul Europei. Dar Italia a plătit și ea tribut gîndirii în simboluri. În ducento, acest mod de gîndire era încă plin de conținut, simbolul nu-și pierduse acea profunzime ideatică și caracterul nelimitat despre care vorbea Goethe. În trecento, gîndirea în simboluri a degenerat tot mai mult în gîndire prin alegorii, în care alegoria personificată a luat locul simbolului din trecut. Faptul a dus la întărirea elementului scolastic atît în poezie cît și artă, ceea ce a contribuit la o oarecare tocire a limbajului artistic și la sărăcirea conținutului de idei al imaginii.

Din cauza abuzului de alegorii suferă multe opere poetice din secolul al XIV-lea (ca de pildă, „Dittamondo“ a lui Fazio degli Uberti, „Dottrinale“ a fiului lui Dante, Jacopo, „Quadriregio“ a lui Frezzi, poemul lui Giovanni di Gherardo da Prato și multe altele). Pasiunea excesivă pentru alegorii se observă la aproape toți scriitorii și predicatorii din trecento. Chiar și proza remarcabilă, a Caterinei din Siena este plină de imagini simbolice și alegorice, adesea atît de sofisticate, încît astăzi par aproape de neînțeles. Caterina scrie: „îmbrăcați-vă în mantia iubirii cerești“, „împodobiți-vă cu mărgăritarul dreptății“, „mergeți în chilia cunoașterii de sine și a cunoașterii bunătății divine“, „puneți cîinele conștiinței de pază în fața viei sufletului și el va lătra la apropierea dușmanului“[142]. Într-o scrisoare către nepoata sa,

Nanna, Caterina se folosește de imaginea celor cinci fecioare înțelepte; Candela este inima noastră; ea se lărgește sus și se strîmtează jos; așa trebuie să fie și inima noastră, lărgindu-se sus prin gînduri cucernice și rugăciuni neîntrerupte și strîmtîndu-se în jos întrucît ea disprețuiește lucrurile pămîntești. Cristos este, pentru Caterina da Siena, un pod ce unește pămîntul și cerul după ce drumul între ele a fost distrus; pe acest pod se află un han (adică cina cea de taină) pentru desfătarea celor ce urcă. Aspirația spre Dumnezeu ea o vede ca pe o foame, recrutarea sufletelor pentru împărăția cerească — ca pe niște merinde și ea vrea să-i vadă pe discipolii ei „gustînd și mîncînd sufletele spre slava lui Dumnezeu". Pentru ea, virtuțile sînt „fierte la focul iubirii divine și sînt mîncate pe masa crucii", adică virtutea se obține pe calea lipsurilor și a eforturilor. Fără să ezite, ea se hotărăște să se adreseze lui Cristos cu următoarele cuvine: „O, bute cu vin începută care adăpi și îmbeți orice dorință îndrăgostită". În această străduință de a exprima ceva pur spiritual cu ajutorul senzorialului brut și chiar al vulgarului își spune cuvîntul înclinația epocii spre gîndirea pur simbolică obișnuită să vadă în spatele fiecărui lucru o idee superioară. Acest caracter simbolic al ideii îl găsim multiplicat în arta trecentistă în care simbolul este înlocuit adesea cu alegoria, înzestrată cu un întreg arsenal de atribute.

Aproape toate compozițiile monumentale ce ne-au parvenit din secolul al XIV-lea sînt supraîncărcate de figuri alegorice. Încă printre picturile murale de pe bolțile bisericii inferioare de la San Francesco din Assisi se întîlnesc alegoriile virtuților franciscane: Castitatea, Supunerea și Sărăcia. Realizate de discipolii lui Giotto, aceste fresce sînt lipsite de expresivitatea artistică și de plasticitatea prin care se disting alegoriile create de Giotto însuși. Acesta avea marele talent de a ridica alegoria la nivelul simbolului sau de a o transpune în substanță vie direct sesizabilă. Artiștii din trecento nu mai au însă, în aceeași măsură, acest talent. La ei, simbolul coboară adeseori la nivelul

unei alegorii. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie picturile murale ale lui Ambrogio Lorenzetti din Palazzo Pubblico din Siena (1337—1339)[143]. Alegoriile prezentate aici și închipuind *Cîrmuirea cea bună* și *Cîrmuirea cea rea* sînt foarte interesante pentru înțelegerea felului cum receptau oamenii secolului al XIV-lea imaginea alegorică.

În fresca înfățișînd *Cîrmuirea cea bună* (il. 123) Ambrogio Lorenzetti prezintă o combinație eterogenă de figuri alegorice care împiedică realizarea unei compoziții închegate. Compoziția se dezagregă în mai multe părți nesudate într-un tot. Din această cauză, legăturile compoziționale dintre registrul de sus și cel de jos, și dintre diferitele grupuri apar prea clar subliniate, ceea ce compromite unitatea concepției. „Cîrmuirea cea bună" este prezentată sub înfățișarea unei figuri colosale tronînd. În mîna dreaptă ține sceptrul, iar în cea stîngă — scutul pe care este zugrăvită Madona (protectoarea orașului Siena) împreună cu doi îngeri prosternați în fața ei. În jurul părții inferioare a chipului bunului cîrmuitor sînt inserate literele C.S.C.V. (Comune Senarum Civitas Virginis). Aceste litere demonstrează grăitor că bunul cîrmuitor nu este altul decît comuna sieneză însăși. De o parte și de alta a ei, sînt prezente cîte trei virtuți: Pacea, Forța, Prudența — în stînga și Justiția, Cumpătarea și Mărinimia — în dreapta. Fiecare dintre virtuți ține în mînă atributele proprii: Pacea — ramura de măslin, Forța — spada și scutul, Prudența — o cupă cu trei limbi ale unei flăcări, Justiția — o spadă sprijinită de capul unui osîndit, Cumpătarea — o clepsidră, Mărinimia — o cupă cu bani. La picioarele Comunei sînt înfățișați doi prunci sugînd la o lupoaică — emblema Sienei care-i împodobește stema. În dreapta și în stînga, sînt prezenți oșteni care întruchipează forța orașului. O parte dintre ei îi conduc pe prizonieri spre cîrmuitor. Deasupra capului cîrmuitorului plutesc, în aer, figurile Credinței, Iubirii și Speranței. La stînga, în registrul superior este înfățișată pentru a doua

oară Justiţia. Ea atinge cu degetele talgerul balanţei pentru a o ţine în echilibru. Balanţa o ţine Înţelepciunea cu codul de legi în mîna stîngă. Deasupra capului Justiţiei figurează inscripţia *„Diligite justitiam qui judicatis terram“* („Iubiţi justiţia, judecători ai pămîntului“ — primul vers din „Cartea înţelepciunii a lui Solomon“). În talgerul stîng al balanţei stă un înger care decapitează cu mîna stîngă un răufăcător, iar cu dreapta încoronează un personaj prosternat. În talgerul drept al balanţei, un alt înger înmînează unui cetăţean o lance, iar altuia bani. Aceste talgere cu figuri personifică *Justiţia Distributiva* şi *Justiţia Computativa.* Sub imaginea Justiţiei, în registrul inferior, este înfăţişată figura Concordiei (il. 124). Pe genunchi ţine o rindea. De la balanţă pornesc două şnururi — unul roşu şi altul alb care se împreună în mîna stîngă a Concordiei într-o singură funie de care s-au prins douăzeci şi patru de cetăţeni ai Sienei, uniţi într-un grup puternic şi solidar. Funia îi uneşte cu figura Comunei care ţine capătul funiei în aceeaşi mînă în care ţine şi sceptrul. În concepţia lui Ambrogio Lorenzetti, concordia îi uneşte pe cetăţeni cu puterea politică menită să promoveze o judecată dreaptă şi să afirme în viaţă virtuţile creştine. Acesta este sensul ascuns al acestei greoaie alegorii care ar fi rămas de nedescifrat dacă figurile n-ar fi fost însoţite de inscripţii.

Într-o altă frescă, Ambrogio a înfăţişat *Urmările bunei cîrmuiri* (il. 127, 128). Aici alegoria joacă un rol mai mic sau, mai bine zis, ea capătă o întruchipare mai organică. Artistul desfăşoară în faţa privitorului scene din viaţa urbană şi rurală sieneză. La stînga a înfăţişat străzile oraşului şi la dreapta, împrejurimile lui. O mireasă merge la nuntă, prietenele ei fac o horă veselă, dughenele fac mare vînzare, mai mulţi tineri pleacă la vînătoare, ţăranii lucrează pămîntul şi-i culeg roadele, sătenii şi măgăruşii cu poveri se apropie de porţile oraşului. Toţi se bucură de pace, viaţa liniştită este plină de belşug şi de confort. Deasupra porţilor oraşului, planează

o figură alegorică întruchipînd Securitatea. Ea ține în mîna stîngă o spînzurătoare cu un criminal spînzurat, demonstrînd astfel că stă de strajă intereselor generale, executînd pe răufăcători și apărîndu-i pe bunii cetățeni.

Cîrmuirea cea rea este înfățișată sub chipul unui tiran teribil stînd pe tron (il. 126). Încoronat, sașiu și colțos, el ține în mînă un jungher și o cupă cu otravă — principalele mijloace ale dominației sale. La picioarele lui se află un țap murdar. Mai jos, zace doborîtă Justiția cu balanța stricată. În apropiere de capul tiranului plutesc Lăcomia, Trufia și Vanitatea. Fiecăreia din ele îi aparțin atributele corespunzătoare — un cufăr cu bani, un jug și o oglindă. De o parte și de alta a tiranului sînt zugrăvite viciile. La stînga vedem Înșelăciunea cu un sceptru în ghiare. Trădarea, cu un animal amintind de un mielușel și Cruzimea care constrînge un șarpe să se încolăcească în jurul corpului unui prunc gol, convulsionat de groază. La dreapta, se află Mînia cu cap de mistreț, cu corp de om, picioare de cal și coadă de lup, apoi Discordia într-un veșmînt cusut din două bucăți dintr-o țesătură de culori diferite, pe una dintre ele fiind scris „si" (da), iar pe cealaltă „no" (nu), și, în sfîrșit, Războiul, cu coif și cămașă de zale, cu spadă și scut în mîini. Jos, de o parte și de alta a Justiției răpuse, sînt zugrăvite diferite scene de violență și jaf.

În *Urmările unei rele cîrmuiri,* Ambrogio a înfățișat ogoare lăsate pîrloagă, oameni dărîmînd case, soldați pregătindu-se de invazie, vămuitori jefuindu-i pe călători, cadavre aruncate la pămînt. Deasupra orașului domnește figura grotescă a unei bătrîne — personificare a Fricii.

Frescele au ancadramente ornamentale, împodobite cu figuri alegorice ale artelor liberale, cu semne ale zodiacului și ale anotimpurilor. Amplasarea acestor figuri nu este deloc întîmplătoare. Ea a fost dictată de conținutul frescelor înseși. Între aceste figuri alegorice se observă o anumită corespondență. Așa, de pildă, alegoria planetei Marte vine deasupra figurii războiului; ale-

goria verii — deasupra scenei cu țărani treierînd grîul; alegoria planetei Venus — deasupra miresei ce merge la nuntă. În acest fel este redată influența fatală a constelațiilor asupra oamenilor și faptelor lor. Aici, Ambrogio s-a făcut ecoul pasiunii contemporanilor săi pentru astrologie care s-a bucurat dintotdeauna de o mare popularitate în Italia.

Problema dacă tematica frescelor din Palazzo Pubblico i-a fost impusă lui Ambrogio Lorenzetti sau dacă a elaborat-o el independent, nu ni se pare, la urma urmelor, esențială. Esențialul este să remarcăm că aici avem de-a face cu unul dintre sistemele decorative cele mai caracteristice pentru întreaga artă trecentistă și acest sistem demonstrează grăitor dominația modului de gîndire alegoric. Sub acest aspect, frescele lui Ambrogio Lorenzetti ne oferă un material deosebit de bogat. Dacă ne-ar fi parvenit în număr mai mare ciclurile sculpturale și picturale din secolul al XIV-lea, atunci, fără îndoială, am fi constatat în ele alegorii asemănătoare. Dar chiar și așa, în puținele lucrări ce ne-au parvenit din acea epocă, alegoriile ocupă un loc atît de marcant, încît s-ar părea că ele reprezintă principala temă a artiștilor din trecento.

Campanila din Florența este împodobită cu interesante reliefuri executate în secolul al XIV-lea de către Andrea Pisano și Francesco Talenti împreună cu ucenicii lor. Aici avem de-a face cu un complicat ciclu alegoric în care se narează despre originea „artelor mecanice", despre rolul și importanța „artelor liberale" și al artelor plastice în viața omului, despre planete și acțiunea lor asupra destinului uman, despre virtuți care-i apropie pe oameni de dumnezeu și-i fac demni de a împărtăși „marile taine"[144]. Ciclul începe cu o serie de scene din viața strămoșilor omenirii (il. 47, 48). Aici se arată cum, după căderea lui Adam și a Evei în păcat, ei au fost nevoiți să înceapă să muncească, adică să se ocupe cu lucrarea pămîntului și, respectiv, cu torsul. Urmează apoi imaginile ce-i înfățișează pe Iabal — primul păstor, pe fra-

tele său Iubal — primul muzicant, pe Tubalcain — primul fierar, pe Noe — primul vier, pe fiul acestuia, — primul astronom. În continuare, vine seria celor şapte „arte mecanice": arhitectura (doi pietrari clădind un zid sub supravegherea meşterului principal), medicina (un vraci cu trei pacienţi), vînătoarea (un călăreţ, il. 50), ţesutul (o ţesătoare la războiul de ţesut, împreună cu o doamnă care-i cere material pentru veşmînt, il. 49), navigaţia (o barcă şi trei personaje), agricultura (un ţăran arînd), teatrul (un car tras de cai şi cu un vizitiu — curios ecou al Antichităţii cu hipodromurile ei!). În ciclul „artelor mecanice" sînt inserate şi trei imagini exterioare temei: regele Foroneu, autor şi propagator de legi, „mecanicul" Dedal zburînd şi Hercule, apărătorul rînduielilor sociale cu trupul lui Cacus ucis de el. Fiecare imagine este amplasată într-o anumită corespondenţă de idei cu „artele mecanice": regele Foroneu este redat alături cu figura care personifică ţesutul — aluzie la faptul că el şi ţesătoarea instaurează ordinea: unul prin legi (în relaţiile interumane), cealaltă — cu mîinile (în aşezarea firelor); Dedal este redat alături de figurile din barcă ce reprezintă navigaţia — aluzie la faptul că, aşa cum marinarii plutesc pe ape, aşa pluteşte Dedal în văzduh; Hercule care l-a ucis pe Cacus este înfăţişat alături de ţăranul care ară, personificînd agricultura — aluzie la faptul că Hercule a fost apărătorul sătenilor ale căror cirezi le devora Cacus. Aceste sofisticate accesorii devin descifrabile numai prin însoţirea lor cu comentarii, căci, în caz contrar, chiar şi celui mai perspicace privitor i-ar fi prea greu să se descurce în aceste imagini care sînt un produs tipic al gîndirii scolastice.

În imediata apropiere a alegoriilor „artelor mecanice" se află alegoriile arhitecturii, sculpturii şi picturii care se continuă cu alegoriile — reali-zate mai tîrziu — ale celor şapte planete cunoscute atunci (il. 60, 61), şi ale celor şapte virtuţi[145], ale celor şapte „arte libere" (gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, geometria, astronomia, muzica) şi ale celor şapte taine (pl. 66, 69). În an-

samblul lor, aceste reliefuri alcătuiesc un fel de istorie a dezvoltării economice şi morale a omenirii care s-a iniţiat treptat în meşteşuguri, cunoştinţe, arte şi principii morale.

Pe la 1365 a fost realizat un foarte interesant ciclu de fresce în capela spaniolă din biserica Santa Maria Novella (il. 142—145)[146]. Autorul acestui ciclu, Andrea di Buonaiuto, s-a inspirat parţial din „Oglinda adevăratei pocăinţe" a lui Passavanti. Probabil acest lucru i-a fost impus de cercurile dominicane care i-au comandat lucrarea (Santa Maria Novella era principala biserică dominicană). Ideea de bază a acestui ciclu de fresce este proslăvirea pocăinţei. După afirmaţia lui Passavanti, numai pocăinţa îi purifică pe oameni de păcat, deschizîndu-le drumul spre mîntuire. Însuşi Cristos le-a venit în ajutor ucenicilor săi cînd erau să piară într-o corabie şubredă — simbol al mîntuirii întregii omeniri. Cristos a iertat-o pe Magdalena cuprinsă de căinţă. El le-a cerut apostolilor să propovăduiască în numele său căinţa şi ispăşirea păcatelor. Apostolii i-au chemat pe oamenii din toată lumea să le facă cunoscută învăţătura lui Cristos. Totuşi, nici profeţii, nici Cristos întrupat în om, nici martiriul său, nici apostolii, nici sfinţii n-au îndreptat lumea. Această misiune de onoare îi revine, după opinia lui Passavanti, sfîntului Dominic care a fost ales de Dumnezeu în calitate de principal propovăduitor al pocăinţei. Tocmai Dominic, potrivit concepţiei papale, este cel care a susţinut edificiul, ce se prăbuşea, al bisericii. Şi astfel, corabia şubredă simbolizînd omenirea a fost salvat, chipurile, de la pieire...

Picturile murale ale Capelei spaniole ce includ toate aceste subiecte nu numai că propagă învăţătura sf. Dominic, dar ele îl proslăvesc şi pe teologul dominican Thoma d'Aquino. În concepţia teologilor care l-au inspirat pe Buonaiuto, orice cunoaştere este, în ultimă instanţă, o emanaţie a Sf. duh care s-a pogorît în chip miraculos asupra apostolilor. Ştiinţa sublimă ce-şi află încununarea în învăţătura divină este întruchipată în lucrările lui Thoma d'Aquino. De aceea, deasupra ima-

ginii sale este înfăţişată *Divina Sapientia* („înţelepciunea divină"), ţinînd o carte deschisă, cu cuvintele regelui Solomon despre înţelepciune.

Printre frescele Capelei spaniole cele mai interesante sînt *Triumful pocăinţei* (il. 143) şi *Apoteoza lui Thoma d'Aquino* (il. 144). Aici, s-a reflectat, într-o formă foarte pregnantă, pasiunea artiştilor din trecento pentru latura programatică a artei, ţesute din simboluri şi alegorii foarte sofisticate. În prima din aceste fresce, Buonaiuto a înfăţişat biserica luptătoare şi triumful pocăinţei. Înconjurat de o gloată de îngeri, Cristos tronează pe curcubeu. Sub picioarele sale este amplasat altarul cu Mielul mistic. De o parte şi de alta a altarului sînt înfăţişate simbolurile celor patru evanghelişti. Maria apropiindu-se de Cristos se manifestă ca apărătoare a omenirii cerînd iertare pentru aceasta în ziua Judecăţii de apoi. În mîna stîngă a lui Cristos se văd două chei — aluzie la faptul că el poate, după bunul său plac, să deschidă sau să închidă accesul în cer. În partea de mijloc a compoziţiei, privitorul vede drumul care duce, prin căinţă, spre fericirea veşnică. În dreapta, într-o splendidă grădină, dansează mai multe fete dintre care una bate într-o tamburină. Deasupra acestui grup, sînt înfăţişate patru figuri şezînd: o femeie cîntînd la violă, un patrician cu şoim, o doamnă elegantă cu căţelul şi un bărbat căzut pe gînduri. Toate aceste figuri întruchipează viaţa trăită în deşertăciune, care-l îndepărtează pe om de religie. Dar există chiar pentru păcătoşi mijloace de salvare, şi anume pocăinţa, înfăţişată sub forma unui bătrîn îngenuncheat pe care-l spovedeşte un călugăr. Alături, Sf. Dominic arată raiul unui grup de pocăiţi. Puţin mai spre stînga, Petru şi doi îngeri lasă să treacă pe porţile raiului sufletele neprihănite, simbolizate de copii îmbrăcaţi în alb. În rai, se află sfinţi care privesc spre Cristos. În partea de jos este înfăţişată biserica luptătoare. În faţa unei clădiri, ce aminteşte de catedrala din Florenţa, stă papa, împăratul şi cei din anturajul lor. La stînga lor, se află feţe bisericeşti, începînd de la cardinal şi sfîrşind cu călu-

gări și călugărițe, iar la dreapta — reprezentanții celor mai diferite categorii, începînd cu prinții și sfîrșind cu cerșetorii. La picioarele papei, dormitează în pace mielușei întruchipînd turma enoriașilor. Ei sînt păziți de cîinii domnului (*domini canes*). Puțin mai spre dreapta, acești cîini îi sfîșie pe lupi, adică pe eretici. Cu ereticii se află în dispută sf. Dominic, punîndu-i pe mulți dintre ei în mare încurcătură. Mai la dreapta, figurează din nou sf. Dominic ca învingător în disputa cu ereticii, dintre care unul își distruge operele, în timp ce alții sînt redați fie căindu-se, fie apucînd pentru totdeauna pe drumul adevărului.

În *Apoteoza lui Thoma d'Aquino* — „doctorul angelic" — Toma este înfățișat ca simbol al oricărei științe (il. 144). În această frescă, Buonaiuto s-a inspirat din versurile lui Dante („Paradiso", XIII—XIV). Toma stă pe un tron de formă gotică. Deasupra lui plutesc cele șapte virtuți, iar la picioarele lui se află ereticii (Sabellius, Averroes și Arie). De o parte și de alta a lui Toma, stau prorocii și evangheliștii a căror prezență trebuia să acorde o pondere și mai mare renumitului învățat dominican — autorul celor cinci argumente ale existenței lui Dumnezeu. În partea inferioară sînt plasate paisprezece figuri feminine foarte distinse ce personifică științele și artele. Sub fiecare dintre ele se află cîte un bărbat reprezentîndu-i pe cei mai buni exponenți ai artelor respective. O asemenea corespondență a fost respectată de Buonaiuto cu pedanterie: dreptul civil este reprezentat de Justinian, dreptul religios — de papa Clement IV, noua lege (adică evanghelia) — de către Pietro din Lombardia, teologia (sau credința?) — de Dionisie Areopagitul, teologia speculativă — de Boețiu, teologia mistică — de Ioan Damaschinul, teologia polemică — de sf. Augustin (după imaginea acestuia, încep alegoriile unei serii de „arte liberale"); aritmetica — de Pitagora, geometria — de Euclid, astronomia — de Zoroastru, muzica — de Tubalcain, dialectica — de către Aristotel, retorica — de Cicero, gramatica — de Priscian. În frontoanele ce încununează

tronurile, sînt redate personificările celor șapte planete și încă șapte alegorii nedescifrate. Probabil că acestea se aflau într-o relație organică cu figurile plasate sub ele. Gîndirea scolastică apela, de obicei, la comparații atît de sofisticate, încît înțelegerea lor fără ajutorul unor comentarii corespunzătoare este o problemă foarte dificilă[147].

Alt ciclu de fresce, supraîncărcate — ca și cel realizat de Buonaiuto — cu figuri alegorice, este legat de cercurile adepților sf. Augustin. Este vorba despre frescele, în prezent dispărute, aparținînd lui Giusto de Menabuoi și care împodobeau capela sf. Augustin din biserica Eremitani[148] din Padova. Realizate în jurul anului 1370, ele înfățișau „artele liberale" și „viciile" împreună cu reprezentanții lor cei mai caracteristici și cu militanții de vază ai ordinului augustin.

Printre compozițiile alegorice de la jumătatea secolului al XIV-lea cea mai importantă sub raport artistic este acea înfățișînd *Triumful morții* din Camposanto din Pisa (pl. 174) realizată de maeștrii școlii bologneze[149]. În centrul acestei compoziții este înfățișată alegoria Morții sub chipul unei înfricoșătoare femei cu coasă, îmbrăcată într-un veșmînt negru (pl. 175). Sub ea, se văd victimele pe care le-a făcut — hecatombe de morți de cele mai diverse stări sociale și cu cele mai diverse titluri. Ea este înconjurată de îngeri și de draci care se luptă între ei pentru a-și împărți sufletele celor morți. Unele suflete, sub chipul unor prunci nevinovați, se înalță spre cer în timp ce altele se prăbușesc în flăcările iadului. Schilozi și orbi, bătrîni și bătrîne roagă moartea să vină mai repede și să le pună capăt chinurilor (il. 176). Dar Moartea nu le ascultă rugămințile, ci se apropie de cei care se gîndesc cel mai puțin la ea — cavaleri și doamne elegante ce se desfată în grădini minunate în sunetele muzicii (pl. 177). În partea stîngă a compoziției, privitorul poate vedea schimnici împăcați cu moartea ce se pregătesc s-o primească fără nici un fel de teamă. Aceștia trăiesc în tihna naturii desfătîndu-se cu frumusețile ei. Unul dintre ei mulge o capră, al-

tul scrutează depărtările, al treilea citește atent o carte reflectînd la caracterul trecător al vieții omenești. Ceva mai jos este înfățișat sf. Macarie. El ține în mînă un rotulus pe care se află înscrise versuri ce înfierează trufia și orgoliul. În partea de jos sînt înfățișate mormintele deschise cu cadavrele în descompunere. Către ele se apropie o cavalcadă de bărbați și femei foarte elegant îmbrăcați (p. 178). Sînt reprezentanți ai înaltei societăți, mîndri și plini de orgoliu care au uitat de fatalitatea morții. Macarie le amintește de zădărnicia tuturor celor pămîntești. O inscripție ținută de două genii aflate în centrul frescei ne dă cheia pentru înțelegerea întregii compoziții: nu există chip de scăpare în fața morții; nimeni n-o poate evita. Ea domnește și peste săraci și peste bogați; vine pe furiș la cei ce nu sînt cu gîndul la ea și îi ocolește pe cei care o doresc și pe cei gata s-o primească.

Cît de populare erau alegoriile în trecento o dovedește și pictura laică în care un loc de vază îl ocupa satira politică[150]. Din păcate, asemenea imagini satirice ne-au parvenit puține; există însă descrieri ale lor, iar la fosta închisoare din Florența (azi Palazzo del Accademia Filarmonica) s-a și păstrat o frescă puternic deteriorată, cu conținut politic și pe care Giovanni Villani[151] o atribuie lui Tommaso di Stefano (azi se consideră, cu mult temei, ca aparținîndu-i lui Jacopo di Cione; pl. 140). Realizată cu ocazia căderii, în anul 1343, a ducelui de Athena, această frescă înfățișează un geniu care-l izgonește pe tiran din Florența; tiranul îl ține în mîini pe demonul înșelăciunii, iar sf. Ana binecuvîntează garda civică ce trece cu steagurile desfășurate. Alegorii și mai sofisticate cuprindeau picturile murale prin care Cola di Rienzo vroia să acționeze asupra imaginației cetățenilor din Roma[152]. Pe una dintre ele era zugrăvită o mare agitată pe care plutea o corabie fără pînze și catarge. Pe puntea corabiei stătea în genunchi, îmbrăcată în negru, o văduvă despletită ale cărei gesturi exprimau disperarea, iar privirea ei cerea îndurare. Aproape de figura văduvei era

o inscripţie care glăsuia: „Aceasta este Roma". Nu prea departe, se puteau vedea cîteva corăbii aruncate pe ţărm cu femei moarte. Fiecare dintre corăbii avea un nume („Babilon", „Cartagina", „Troia", „Ierusalim"). În inscripţie se spunea că aceeaşi soartă va fi împărtăşită şi de Roma care cîndva a dominat lumea. Pe o insulă era zugrăvită o femeie îndurerată personificînd Italia. Adresîndu-i-se Romei, ea glăsuia: „Ai pus stăpînire pe toate pămînturile şi numai pe mine m-ai făcut sora ta". Pe altă insulă erau alte patru femei — alegorii ale celor patru virtuţi (Cumpătarea, Justiţia, Prudenţa, Forţa). Toate gesticulau disperate — aluzie la faptul că erau constrînse să părăsească Roma. Pe o a treia insulă, stătea în genunchi şi se ruga o femeie în alb. Aceasta era alegoria credinţei creştine. Aproape de ea, se afla o inscripţie care glăsuia: „Dacă va pieri Roma, eu unde voi rămîne?". Sus, din colţurile compoziţiei se îndreptau spre mare monştri înaripaţi, înfricoşători. Ei suflau cît puteau în nişte cornuri pentru a agita valurile şi a grăbi pieirea sigură a corabiei. Aceşti monştri îi personificau pe baronii răi, pe cîrmuitorii nepăsători, pe sfetnicii şi pe funcţionarii lor, pe judecătorii mincinoşi, hoţi, ucigaşii, soţii infideli. În cerul deschis se vedea Dumnezeu înconjurat de apostoli. Din gura lui ieşeau două paloşe apocaliptice. Toată această sofisticată alegorie le amintea cetăţenilor Romei despre necesitatea unor reforme radicale fără de care Roma ar fi pierit aşa cum au pierit, la vremea lor, Babilonul, Cartagina, Troia şi Ierusalimul.

În arta secolului al XIV-lea, alegoriile devin atît de sofisticate încît ajung să necesite tot mai mult inscripţii explicative. De aici, pasiunea pentru clarificări în versuri sau în proză după exemplul tradiţional al anticelor *tituli*[153]. Fără aceste explicaţii, sensul celor zugrăvite ar fi fost neclar, cuvîntul venind în ajutor imaginii. Dar acest contact între cuvînt şi figură era lipsit de organicitate[154]. El era dictat de sărăcia formei care nu era în stare să obţină suficientă relevanţă şi expresivitate plastică spre a se impune fără comentarii

literare. Asemenea comentarii au existat și în frescele azi dispărute ale lui Guariento, în Padova, luate din „De viris illustribus" a lui Petrarca, ca și în frescele, de asemenea, dispărute ale lui Giusto da Padova, în biserica Eremitani; le mai găsim în *Maestà* a lui Simone Martini din Palazzo Publico din Siena[155], și în alegoriile *Cîrmuirea cea bună și cea rea* a lui Ambrogio Lorenzetti; în *Triumful Morții* din Camposanto — Pisa; în fragmentele unei compoziții asemănătoare a lui Andrea Orcagna din Santa Croce[156], ca și într-o mulțime de alte picturi murale din trecento[157]. Se poate ca unele dintre aceste comentarii să fi fost compuse de către pictorii înșiși[158]. Cel mai adesea, însă, ele aparțineau celor ce le comandau investindu-i cu toată înțelepciunea produsă de scolastică. Multe dintre comentariile literare constituiau o creație tipică a culturii medievale și ca atare ele s-au menținut pînă în momentul cînd gîndirea de tip alegoric a cedat locul unei noi concepții umaniste despre lume.

Dar chiar și în secolul al XV-lea, alegoria și comentariul ce-o însoțea mai reținea atenția artiștilor. E adevărat, că avea acum un rol secundar; totuși continua să se bucure de o oarecare popularitate. Un nou avînt al artei alegorice avea să aibă loc abia în secolul al XVII-lea, cînd biserica catolică a făcut din alegorie unul din mijloacele de propagandă preferate. Și din nou, la fel ca în secolul al XIV-lea, dominația gîndirii alegorice avea să conducă la o relativă sărăcire a artei în planul ideilor.

Pasiunea artiștilor din trecento pentru inscripții și tot felul de comentarii literare se explică nu numai prin folosirea pe scară largă a alegoriei, ci are și rădăcini mai adînci. În concepția teologilor medievali, numai cuvîntul abstract, adică *logos*-ul, putea să împărtășească revelația divină[159]. El constituia adevărul primordial și absolut. Orice încercare de ilustrare a cuvîntului era considerată deja ca o deformare a sa întrucît orice imagine plastică conținea fie figuri materiale, fie lucruri materiale. Or, acestea, pentru a conduce gîndul

către *logos* trebuiau să capete o tratare simbolică, altminteri ele fiind supuse unei condamnări nemiloase. Hraban Maurul[160] scria în secolul al IX-lea: „Litera este mult mai importantă decît forma deșartă a tabloului; ea înnobilează mult mai mult sufletul decît este în stare s-o facă arta înșelătoare a culorilor care nu ține seamă de aspectul autentic al lucrurilor. Tabloul ne cucerește numai pentru moment, dar el ne înșeală simțurile și nu merită încredere întrucît deformează adevăratul sens al fenomenelor; numai scrierea poate să constituie un fir care să ne conducă pe drumul izbăvirii". Din această concepție decurgea interesul special față de iconografie, tipic pentru întreaga artă medievală în care latura programatică a jucat totdeauna un rol excepțional. De aici decurgea, de asemenea, atitudinea oarecum indiferentă față de formă. Din această cauză, în arta medievală avem de-a face cu opere de calități atît de diferite. Odată ce iconografia constituia esențialul pentru arta medievală, era și firesc ca atenția artistului să fie captată în special de sensul imaginii, dictat de *Scriptură.* Preocupați de o cît mai mare precizie a sensului, artiștii recurgeau la inscripții și comentarii lămuritoare care nu lăsau loc pentru nici un fel de răstălmăciri. Ba, dimpotrivă, ele confereau claritatea necesară imaginii artistice și-i fixau cu precizie contururile. Fără comentarii, imaginea putea să fie greșit înțeleasă. Și astfel s-a reflectat în artă primatul cuvîntului asupra imaginii. Atît timp cît aceasta din urmă nu și-a cucerit deplina independență și n-a fost recunoscută ca o valoare în sine, comentariul literar a fost indispensabil. Dar de îndată ce imaginea a căpătat valoare independentă, nevoia de comentarii nu a mai persistat. Aceasta s-a întîmplat abia în secolul al XV-lea, cînd viziunea realistă a dobîndit în sfîrșit o pondere ce i-a permis artei să se elibereze de premisele bisericești.

Alegoria însoțită de comentariul lămuritor face ca arta din trecento să se înrudească de aproape cu arta medievală. Fiind imaginea unei

 noțiuni abstracte, alegoria îi îndepărta pe artiști

de la studierea lumii reale. Ea încătușa fantezia creatoare legînd-o de lumea ideilor, — a universaliilor —, ca și cînd ar fi întruchipat una din tezele de bază ale filosofiei medievale (— *„universalia ante res“* (cu alte cuvinte reprezentarea generală precede lucrul luat separat). Prin îndepărtarea ei artificială, forțată, de realitate, alegoria îl impingea pe artist pe drumul abstractizării. Ea era ostilă fenomenelor și lucrurilor privite individual. Cînd în fața unui artist se punea problema zugrăvirii unei virtuți sau a unui viciu oarecare, el pleca de la idee și nu de la realitate. El nu era stimulat să creeze o imagine portretistică individuală. Însăși tema îl împingea spre o tratare abstractă. A trebuit să vină un Giotto cu genialitatea lui pentru ca, în aceste condiții, artistul să nu-și piardă totuși simțul concretului și al palpabilului. În imaginile lui reprezentînd vicii și virtuți, Giotto a știut, în adevăr, să înfățișeze figuri vii, convingătoare din punct de vedere artistic și care prin aspectul lor întruchipau totuși ideea pe care erau chemate s-o personifice. Nestatornicia pictată de el nu poate fi confundată cu Mînia, iar Forța nu are nimic comun cu Credința.

La artiștii din trecento observăm, în schimb, un alt fel de a înțelege alegoria. Aceasta se înrudește, la ei, cu universaliile scolasticilor. Indiciile concrete au fost înlocuite cu atributele tradiționale înțelese într-un mod rigid și superficial. Strict vorbind, tocmai pe atribute și pe inscripțiile lămuritoare se bazează în bună parte conținutul de idei al imaginii care, de regulă, are un caracter impersonal și șablonard. Din cauza unei asemenea abordări a alegoriei, aceasta a constituit o stavilă pe calea apropierii artei de viață. Așa se face că triumful orientării spre realitate a dus în mod logic la criza modului de gîndire alegoric.

Deși în arta din trecento se observă continuarea separării picturii și sculpturii de arhitectură, ce începuse în ducento, această tendință n-a fost dusă pînă la capăt în secolul al XIV-lea. Ea s-a ciocnit de adepții vechilor tradiții care vedeau în opera de pictură sau de sculptură o parte orga-

nică dintr-un ansamblu arhitectural. Aproape toate icoanele și statuile din trecento păstrate azi în muzee făceau parte, la vremea lor, din componența unor polipticuri sau morminte din biserici (pl. 112, 141, 146, 42). Ele erau unite în cicluri tematice la baza cărora se afla vreo idee unificatoare. Aceste morminte, amvonuri și polipticuri erau pătrunse de același spirit sistematic ca și filosofia scolastică din acea vreme. Între diferitele imagini exista o corespondență precisă, unele scene le completau pe altele, figurile erau plasate într-o ordine riguroasă. Și nu rareori, compoziția sau sistemul decorativ, în ansamblul său, se împărțeau în cîteva părți al căror număr avea o anumită semnificație simbolică.

Icoanele de altar constau, de obicei, dintr-un număr de componente (trei, cinci sau șapte). Erau deosebit de răspîndite tripticurile la baza cărora se afla numărul preferat în Evul Mediu. După principiul tripticului erau elaborate uneori și programele picturilor murale. Așa, de pildă, în Capela Spaniolilor din Santa Maria Novella, pe peretele central este înfățișată *Patimile* simbolizînd izbăvirea omenirii prin jertfa adusă de Cristos care triumfă asupra morții. Pe peretele din dreapta, este redat *Triumful penitenței* și al bisericii, iar pe peretele din stînga — *Triumful sf. Thoma d'Aquino*[161]. Luate împreună, aceste trei fresce, laolaltă cu alte compoziții de pe pereții capelei, formau un sistem teologic coerent, ale cărui părți aveau fiecare cîte o profundă motivare interioară.

Nu numai alegoria a întîrziat trecerea artiștilor din trecento pe pozițiile unei arte orientate spre viață. La aceasta a contribuit într-o mare măsură și pasiunea lor exagerată pentru stilizarea liniară care a căpătat cea mai vie expresie în tratarea pur decorativă a veșmintelor (pl. 51, 53, 111). Spre deosebire de maeștrii Antichității, artistul din trecento pleca nu de la nud, ci de la figura umană drapată. El a preluat-o pe aceasta de la Niccolò și Giovanni Pisano, de la Arnolfo di Cambio, de la Cavallini și de la Giotto. În

 ciuda unor cunoștințe modeste în domeniul ana-

tomiei, acești sculptori și pictori ai ducento-ului știau să sugereze structura și volumul corpului suprapunînd acestuia modul de așezare a faldurilor ce constituiau drapajul. Nici unul dintre ei (în afară de Giovanni Pisano, către sfîrșitul carierei) nu considera faldurile ca scop în sine. Pentru artiștii din ducento, faldurile aveau totdeauna o importanță funcțională, ceea ce le deosebea de striurile decorative bizantine. Artiștii din trecento s-au întors spre această înțelegere a faldului ca element decorativ, numai că de astădată pe o bază nouă — aceea a modeleului în clarobscur. Tehnica în clarobscur permitea redarea rotunjimii faldului care în pictura bizantină, romanică și gotică avusese un caracter pur liniar. Aceasta îmbogățea substanțial efectele decorative, motiv pentru care a fost adoptată cu bucurie de pictorii trecentiști. Avînd o altă concepție despre om decît cea pe care o avusese marea pleiadă a artiștilor din ducento, și cu puține cunoștințe în domeniul anatomiei, pictorii trecentiști și-au transferat interesul de pe figura umană pe veșmînt, acordîndu-i acestuia o importanță preponderentă. Pentru ei, vestimentația nu însemna costumul din realitate, sensibil la schimbările modei, ci o schemă abstractă ce-și avea obîrșia în iconografia paleocreștină. Or, în aceste condiții, nu poate decît să ne uimească abilitatea cu care ei făceau ca această schemă să cunoască variante și diferențieri (il. 81). Cîte fioriturі puteau să obțină ei din faldurile unei mantii tradiționale! Cît de bine știau să înfrîngă și să îndoaie aceste falduri, să le alungească, să le încrucișeze, să le mlădieze! Aici, ei erau, în adevăr, mari născocitori plini de fantezie. Mai cu seamă către sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul secolului următor, această slăbiciune pentru drapaje devenise un fel de obsesie, promovînd maeștri remarcabili ai liniei ca Lorenzo Monaco și Parri Spinelli (pl. 161—164, 167, des. 17—18). Această pasiune a marcat apogeul dezvoltării goticului în Italia. Dar ea era totodată și urmarea firească a unei evoluții anterioare. În adevăr, în secolul al XIV-lea, constatăm un cult

al vestimentației atît de original încît el trebuia să ducă inevitabil la o folosire pe scară largă a motivelor decorative gotice. Este însă necesar să remarcăm că tratarea constumului are totdeauna, — chiar și în operele italiene cele mai impregnate de spirit gotic — amprenta sa proprie: ea este mai puțin abstractă decît în operele de artă franceză și-i este proprie o mai pronunțată notă decorativă, fapt pentru care pare adesea lipsită de materialitate. În goticul francez, jocul sofisticat al faldurilor decurgea firesc din caracterul de autentică spiritualitate al operei, ceea ce-i conferea acestuia o justificare lăuntrică. Or, în goticul italian, acest joc s-a transformat într-un procedeu formal golit de conținut și lipsit de expresivitate emoțională.

Artiștii din trecento acordau mai mult interes vestimentației decît figurii și psihologiei umane. În figurile și în chipurile înfățișate de ei există totdeauna ceva stereotip. Aceste figuri și chipuri nu prezintă, cu puține excepții, psihologismul profund al imaginilor bizantine și nici eleganța pur gotică. Dar ele n-au dobîndit încă nici caracterul profund uman ce ne cucerește în cele mai bune sculpturi și tablouri din quattrocento. Ele sînt în mare măsură convenționale, impersonale și uneori chiar amorfe (pl. 159). Chipurile nu vădesc acea diferențiere de la individ la individ, și nici finele nuanțe psihologice, iar figurilor le este proprie un fel de încremenire. Și dacă, totuși, operele maeștrilor trecentiști exercită asupra noastră o puternică înrîurire estetică, cauza trebuie căutată în naivitatea fermecătoare, în puritatea receptării ce stau la baza lor (pl. 98, 99, 113, 121 și altele). Maeștrilor respectivi parcă li s-au deschis acum pentru prima oară ochii asupra frumuseții lumii înconjurătoare pe care încearcă s-o fixeze prin mijloace plastice „primitive", dar pe care o receptează cu atîta prospețime și atît de direct încît trăirile lor emoționale sînt transmise spontan și privitorului.

Cum rezultă din cele arătate, arta din trecento
 a adus puține elemente principial noi, constituind

un fel de reacție la reforma artistică promovată de marii artiști din ducento. Încetinirea ritmului general de dezvoltare, lipsa unor mari personalități, dominația modului de gîndire prin simboluri, creșterea influenței gotice, afirmarea căutărilor decorativiste, vitalitatea și longevitatea vechilor deprinderi meșteșugărești — toate acestea au făcut ca arta din trecento să rămînă în bună parte în afara mișcării umaniste. Și totuși, în arta italiană a secolului al XIV-lea, se observă o serie de fenomene care pregătesc terenul pentru evoluții viitoare. Este adevărat, aceste fenomene rămîn sporadice, dar însuși faptul existenței lor dovedește că în arta trecentistă s-au produs progrese ce merită să fie relevate.

Aproape toți artiștii din trecento se depărtează de stilul strict epic al lui Giotto. Ei atenuează dramatismul specific giottesc și-l dizolvă într-un noian de detalii de gen menite să-l distreze pe privitor. La artiști ca Vitale da Bologna, Altichiero, Spinello Aretino și Agnolo Gaddi, frescele sînt supraîncărcate cu episoade incidentale fără vreo legătură directă cu acțiunea principală (pl. 189, 150, 158). Faptul alterează impresia generală și văduvește limbajul artistic de laconismul necesar, dovedind totodată o atitudine mai laică față de artă, un interes mai pronunțat pentru viața reală. Aici se poate constata o paralelă cu nuvela, cu digresiunile, cu episoadele și cu salturile neașteptate ale gîndului, caracteristice acestui gen literar. Este adevărat, acest „stil panoramic"[162] mai este încă înrîurit de spiritul fabulației medievale, fiindu-i totuși propriu și un simț mai acut al realității. Acest stil presupune o lărgire a repertoriului tematic, el acordă un loc și peisajului, facilitează îmbogățirea și complicarea fundalurilor arhitectonice, impulsionează pe artist în direcția diferențierii costumelor, chipurilor, gesticii.

De obicei, artiștii din trecento practică o tratare standard a chipului uman, ceea ce ne îndrituiește oarecum să vorbim despre un tip specific „trecentist". Dar printre artiștii din Italia de nord care se disting prin gusturi mai apropiate

de o tratare în spirit realist decît cele ale compatrioţilor toscani, pot fi întîlniţi cîţiva pictori (Tommaso da Modena, Altichiero, Avanzo) care se rup de tradiţie (pl. 182—196). Ei introduc în fresce chipuri tratate portretistic, caracterizate cu atîta acuitate încît ne amintesc de portretele lui Pisanello (il. 195). Studiind atent viaţa, ei lărgesc cadrul realismului tradiţional îmbogăţind arta cu noi observaţii. Tocmai în lucrările lor, şi nu în cele ale maeştrilor toscani se simte pulsul viu al gîndirii ce tindea să depăşească tradiţionalele scheme ale trecento-ului.

În redarea spaţiului, artiştii secolului al XIV-lea nu fac paşi importanţi, faţă de ceea ce obţinuseră Giotto şi Maestrul sf. Cecilia. Ei folosesc la fel ca şi în trecut de preferinţă fundalurile aurite, iar dacă uneori complică mult complexele arhitecturale, le pictează extrem de convenţional. Perspectiva liniară este aproximativă, umbrele sînt atribuite în mod arbitrar şi nimic nu prevesteşte perspectiva aeriană. Străini de bazele ştiinţifice ale învăţăturii despre perspectivă, ei bîjbîie la nimereală. Unii dintre ei ajung instinctiv la imagini perspectivale mai corecte ale unor edificii şi peisaje, dar majoritatea cad în erori chiar şi în aspectele cele mai elementare. Numai unul, şi anume Ambrogio Lorenzetti a reuşit să îmbogăţească pictura cu o inovaţie de importanţă hotărîtoare pentru viitor. În lucrarea sa *Buna Vestire*, pictată în 1344 şi păstrată în Academia din Siena, ca şi în *Madona cu sfinţi şi îngeri*, aflată tot acolo (pl. 131, 132), este înfăţişat un paviment din dale redate într-o perspectivă corectă în care toate liniile au un singur punct de fugă[163]. Este adevărat, el n-a folosit această inovaţie în redarea întregului spaţiu, ci a unei singure suprafeţe. Dar performanţa sa este suficientă pentru a ne da dreptul să-l considerăm ca precursor direct al lui Brunelleschi. Lorenzetti a fost primul care a demonstrat în practică, inconsistenţa opiniei lui Vitelo care nega, aşa cum făcuseră şi unii învăţaţi din Antichitate, existenţa unui singur punct de fugă. Şi nu întîmplător, tocmai el a fost cel

mai bun peisagist din trecento, știind ca nimeni altul să redea depărtările în adîncime ale compoziției.

În cultura artistică din trecento, merită remarcată încă o trăsătură care o apropie de cultura quattrocento-ului. Avem în vedere caracterul individual al procesului creator. Sistemul de învățămînt specific breslelor a rămas cel mai vechi, cum vechi a rămas și modul de viață, legat de breaslă, al artiștilor. Dar atelierele încep să devină acele celule individuale care produc opere ce poartă din ce în ce mai mult amprenta adîncă a personalității. În această privință, secolul al XIV-lea a dezvoltat moștenirea veacului anterior. Dacă în ducento, personalitatea artistului abia s-a separat de colectivul meșteșugarilor anonimi, în trecento ea simte deja solid terenul sub picioare. Nu degeaba lucrările artiștilor trecentiști oferă un larg cîmp de activitate pentru adepții metodei atribuționiste. În aceste lucrări, există deja trăsături absolut individuale care se ridică deasupra rutinei de breaslă. Aceasta a și permis gruparea destul de exactă a operelor aparținînd artiștilor din trecento și determinarea rolului jucat de diferite școli și de diferiți artiști.

Dacă arta protorenascentistă trădează numai o asemănare aproximativă cu arta gotică din Franța (adică numai cu prima ei fază), în arta din trecento se impune tendința unei apropieri vădite. Pentru Italia, secolul al XIV-lea a marcat triumful goticului, fiind o epocă de maximă răspîndire a acestuia. În acest timp, constatăm puternice influențe gotice nu numai în arhitectură, sculptură și pictură, ci și în domeniul literaturii, atît al celei laice cît și al celei bisericești. Punctul de pornire al acestor influențe l-a constituit cultura gotică tîrzie a Franței, ale cărei baze au fost însușite și de artiștii italieni. De aceea, înainte de a purcede la analizarea lucrărilor acestora, este necesar să facem o caracterizare generală a culturii franceze din secolele XIII—XIV, fără a cărei cunoaștere prealabilă nu pot fi înțelese multe din elementele dezvoltării artei trecentiste[164].

Cum s-a arătat (vezi vol. I, p. 12 și urm.) cultura gotică timpurie a suferit, de-a lungul secolului al XIII-lea, o serie de schimbări radicale care s-au consolidat definitiv în secolul următor: printre altele, a crescut influența patriciatului, a învins elementul spiritualist; modul de trai cavaleresc, foarte rafinat, cu miile lui de conveniențe și-a imprimat adînc pecetea asupra întregii vieți, impregnînd și arta cu idealurile de curtoazie specifice. Forței și expresivității, au început să le fie preferate gingășia, grația, eleganța, drăgălășenia. Epitetele cele mai îndrăgite ale epocii sînt: *doux, joli, gentil, gracieux, avenant, fin* (gingaș, drăguț, gentil, grațios, afabil, fin). Idealul acestei societăți este cavalerul frumos și viteaz ale cărui frumusețe și curaj sînt privite ca semne ale originii nobile. Sluțenia rămîne apanajul oamenilor de jos și al săracilor. Pe chipul cavalerului înflorește un surîs veșnic care devine un fel de mască. A fi vesel este o cerință pe care mediul de la curte o impune fiecărui membru al său, ca pe un principiu de viață general obligatoriu. Îndeplinirea acestei obligații este la fel de indispensabilă ca și grija față de bunele maniere. Tristețea și durerea trebuie să fie înăbușite sau, în orice caz, trebuie bine disimulate. Cavalerul trebuie să știe să se stăpînească în exprimarea oricărui sentiment, trebuie să-și măsoare toate gesturile, dînd în toate cazurile dovadă de măsură (*mâze*). Cel mai mult el trebuie să se teamă de a fi original spre a nu încălca eticheta de la curte. Mîndru, cutezător, vesel, elegant, cu o frunte clară, radioasă, amabil și gentil în relațiile cu cei asemenea lui, el își împarte timpul între vînătoare, turniruri, banchete și slujirea frumoasei doamne. Modul lui de trai este cu totul artificial, concepția lui despre cinste și dragoste este profund abstractă și convențională, sentimentele lui sînt afectate și cu pretenții, limbajul este supraîncărcat de diminutive și de epitete drăgăstoase, iar genul lui literar preferat este pasturela galantă. Aceste idealuri cavalerești au
 căpătat în societatea gotică tîrzie o răspîndire atît

de largă încît au contaminat și sfera bisericească, înrîurind și caracterul general al vieții religioase.

Asupra ierarhiei cerești sînt transferate tot mai des reprezentările formate în mediul cavaleresc de curte. Sfinții militari sînt asimilați cu cavalerii, dumnezeu este închipuit ca cel mai curtenitor și mai galant cîrmuitor, Maria — ca cea mai elegantă și mai frumoasă doamnă. Dragostea cerească și cea pămîntească se împletesc atît de strîns încît între ele aproape că nici nu poate fi trasată o linie despărțitoare. În trăirile religioase apare o anumită nuanță sentimentală: patimile lui Cristos sînt chemate să trezească compasiune. De aici, popularitatea unor teme ca *Biciuirea*, *Purtarea crucii*, *Pietà*. Și mai adesea, Cristos este înfățișat sub chipul unui tînăr frumos, distins, surîzător. De multe ori, el este redat ca un băiețandru fermecător sau ca un tînăr cu capul aplecat încrezător pe umărul lui Ioan. Lumea sfinților trebuia să fie la fel de veselă și plină de curtoazie ca și societatea cavalerească. Atitudinea omului față de cele sfinte se aseamănă cu atitudinea cavalerilor față de frumoasele doamne. Arătîndu-se unei călugărițe, Cristos i se adresează cu următoarele cuvinte caracteristice: „Așază-te, iubito, eu vrea să mă desfăt cu tine. Adorabila mea, frumoasa mea, odorul meu, sub limba ta e miere... Gura ta este parfumată ca trandafirii, corpul tău are mireasma violetelor... Tu m-ai cucerit asemenea unei tinere doamne care a prins în cameră un june cavaler ... Dacă suferințele mele și moartea mea ar fi răscumpărat numai păcatele tale, eu unul n-aș fi regretat chinurile ce mi-a fost dat să le îndur"[165]. La Gauthier de Coincy (m. 1236), Maria dojenește un tînăr cleric din cauză că a părăsit-o în mod perfid pentru o altă femeie, deși ea a pregătit în palatele cerești un pat bogat pentru sufletul lui. Ea vizitează un paracliser cucernic și, ca răspuns la rugămintea acestuia de a-i îngădui să-i sărute picioarele, rîzînd, îi permite să-i sărute nu numai picioarele, ci și fața[166]. Exemple de asemenea inserare a motivelor din lirica erotică laică în literatura religioasă

pot fi date, fără greutate, multe. Ele arată clar ce influență puternică a exercitat poezia provensalilor cu idealurile ei cavalerești despre iubire asupra reprezentărilor religioase ,care-și pierduseră rigiditatea și severitatea de odinioară. Nu degeaba le plăceau atît de mult misticilor (mai ales celor germani) comparațiile din lumea florilor. Ei vorbesc tot timpul despre „înflorita inimă părintească", despre „florile de cîmp din rănile domnului nostru", despre rozele și crinii coroanei de spini care împodobește capul lui Cristos în ziua judecății de apoi, despre „grădina rozelor" Mariei; sufletul ales de Dumnezeu luptă împotriva patimilor cu arme făcute din flori: paloșul lui este trandafirul nobil, Isus Cristos, iar scutul este crinul alb, Maria[167]. O călugăriță germană descrie răstignirea în felul următor: „Noi vedem o mulțime de flori în sîngele roz șiroind din rănile lui în momentul cînd el a fost ridicat pe lemnul nobil al sfintei cruci. Din el au crescut trandafirii tuturor virtuților... Trebuie doar să ne contopim cu acest lemn și sufletul nostru va fi năpădit imediat de florile foarte frumoase ale diferitelor virtuți...[168].

Nicăieri nu s-au reflectat idealurile cavalerești cu atîta pregnanță ca în lirica erotică. Aici nu rămîne loc pentru trăirile simple și sincere. Ea este pătrunsă de un intelectualism sofisticat, suferă de un spiritualism suprarafinat și este caracterizată printr-un gen anumit de artificiozitate și de pretențiozitate, totul fiind cîntărit, măsurat, împărțit, cizelat. În căutarea unei clarități logice, poeții fac atît de mult abstracție de realitate, în trăirile lor, încît imaginile create își pierd cu totul pregnanța și caracterul senzorial. Lor le place nu atît femeia concretă, cît idealul minunat ridicat în sferele astrale. De aceea, în acest ideal nu întîlnim nici o trăsătură individuală. El este țesut în întregime din abstracții la fel de rupte de realitate ca și noțiunile personificate sau nenumăratele alegorii atît de îndrăgite de poeți. De aici acea profundă artificialitate a imaginilor poetice menite să opună lumii reale lumea ideală. În aceasta din

 urmă, viața de toate zilele era înlocuită cu exis-

tenţa fericită, fără umbre, cu mîngîierile dragostei în alternanţă cu jocurile, cu dansurile şi cu serbările. Şi astfel, societatea cavalerească îşi crea un minunat Eldorado unde căuta să se refugieze de tot zbuciumul lumii reale şi unde domnea o singură lege — legea unei rafinate stilizări.

La fel de viu ca în literatură s-au reflectat gusturile cavalereşti şi în artă. Tipul preferat al picturii şi sculpturii gotice tîrzii îl constituie figura omenească bine proporţionată, elegant fandată, cu membre delicate, subţiri, cu faţa gingaşă pe care stăruie un veşnic surîs (il. 51). Aceste figuri elegante poartă totdeauna pecetea unei eleganţe mondene (pl. 57). Mişcările lor sînt studiate şi afectate ca şi cînd figurile respective ar cocheta cu privitorul, străduindu-se să ia faţă de aceasta poza cea mai avantajoasă. În ciuda tuturor acestor trăsături, concepţia despre om rămîne subliniat spiritualistă. În comparaţie cu maeştrii secolului al XII-lea, artiştii goticului tîrziu se distanţează mai hotărît de natură. Moştenirea antică, de asemenea, nu-i mai atrage. Creaţia lor dobîndeşte, ca şi literatura, un caracter adeseori abstract. Figura se ascunde sub veşmînt care formează falduri complicate ce urmăresc un ritm decorativ aproape de sine stătător. Aceste falduri se frîng şi se încolăcesc în modul cel mai capricios, ba căzînd în zig-zaguri agitate, ba formînd parabole ample, ba semănînd cu nişte subţiri linii caligrafice. În loc să scoată în evidenţă volumul corpului, veşmintele mai mult îl disimulează. Ele îi dizolvă plasticitatea într-un sofisticat joc de linii înrudit cu filosofia scolastică sau cu lirica provensală tîrzie.

Pentru arta gotică tîrzie din Franţa este foarte tipică o anume standardizare a imaginii artistice. Sub influenţa modului de viaţă cavaleresc de la curte, sculptorii şi pictorii renunţă la redarea mişcării impetuoase, a sentimentelor exaltate, a pasiunilor ardente. În operele lor am căuta zadarnic ceea ce ne impresionează atît de mult în lucrările sculptorilor germani din secolul al XIII-lea (în sculptura monumentală a catedralelor din Stras-

bourg, Naumburg și Magdeburg, sau în *Răstignirea* din Köln din anul 1304) și în cele ale lui Giovanni Pisano. Eticheta de curte, cu miile ei de conveniențe, îngustează în mod artificial diapazonul mijloacelor artistice de expresie, reducîndu-le la canoanele general admise. Cel mai mult se pune preț pe drăgălășenie, gingășie, suplețe, grațiozitate, eleganță. De aici slăbirea interesului pentru psihologie și sporirea lui față de ritmul calm, melodios al liniilor, ceea ce echivala cu accentuarea tendințelor decorative. Tot de aici și specificul paletei gotice, marcat de culori luminoase, pure, transparente. În sculptură se folosesc pe scară largă aurul și argintul, iar în pictură — aurul în combinație cu culori luminoase, sărbătorești din care maeștrii școlii din Köln, miniaturiștii parizieni și artiștii sinezei creează minunate game cromatice care ne poartă imaginația într-o lume de basm, veșnic tînără și frumoasă. Structura cromatică a acestei palete nu pleacă de la culoarea „reală" a obiectelor, ci îi este opusă, transfigurînd-o în aceeași măsură în care vitraliile gotice transfigurează lumina zilei.

Particularitățile distinctive ale artei gotice tîrzii sînt caracterul abstract al concepției, spiritualitatea fină, abundența alegoriilor, fragilitatea și o anumită eleganță a formelor rezultînd dintr-o stilizare „manieristă".

Odată cu sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor, stilul gotic începe să sufere o serie de modificări substanțiale. În statuile lui Claus Sluter, în miniaturile fraților Limbourg, în tablourile și miniaturile lui Herbert și Jan van Eyck, acest produs de dezintegrare a vechiului sistem de construire a formei se conturează deosebit de pregnant. Sistemul gotic tradițional se împletește tot mai des cu unele observații care trădează o mare acuitate și prospețime în receptarea realului. Dar aceste observații conviețuiesc pașnic cu abordarea spiritualistă a realității și cu elementele stilizării gotice tradiționale. Iată de ce ele nu conduc la acea revoluție în domeniul artei în fruntea căreia s-au aflat, la Flo-

rența, Brunelleschi, Donatello și Masaccio. Acest „realism empiric" n-a căpătat fundamentare științifică, nu este pătruns de spirit umanist, nu ajunge la sinteză pe baza experienței artiștilor antici, curentul neavînd acea țintă principial nouă spre care se îndreaptă creațiile marilor florentini amintiți. El se bazează adesea pe detalii izolate luate din natură, care ne frapează prin precizia cu care sînt reproduse, chiar dacă sînt căzute într-un cadru preponderent gotic.

Cultura franceză a exercitat o puternică influență asupra întregii culturi din trecento. Eleganța și rafinamentul aveau o mare trecere în societatea italiană din secolul al XIV-lea și mai ales în rîndul patriciatului care se străduia să imite gusturile și modul de viață al aristocrației feudale. Idealurile cavalerești se infiltrau în literatura italiană (atît în cea bisericească cît și în cea laică), în arta și chiar în modul de viață al italienilor. Ele au frînat dezvoltarea noii concepții umaniste despre lume, întrucît au abătut atenția în direcția grațiozității, gingășiei, caracterului atractiv exterior. Aceste idealuri dizolvau interesul față de om în canoanele convenționale ale stilizării în dauna firescului, măreției, grandiosului. Iată de ce, sub influența lor, are loc o unificare a formelor exterioare de expresie. Nu mai este loc pentru patosul ce-i caracterizase pe Dante și pe Giovanni Pisano așa cum nu mai este loc nici pentru calmul epic al lui Giotto sau pentru claritatea clasică a arhitecților protorenascentiști. Exigențele decorativității reduc profunzimea ideatică a concepției. Artiști ca Andrea Pisano, Simone Martini, Lorenzo Monaco urmăresc să rezolve probleme ale decorativului, pasionîndu-se pentru virtuțile liniei căreia îi conferă o deosebită melodicitate (il. 51, 52, 95, 102, 161—163). Arta lor elegantă, intimistă este străină atît de emoționalitatea exaltată a lui Giovanni Pisano, cît și de caracterul epic, luminos, al artei lui Giotto. Tendințe asemănătoare de standardizare a mijloacelor artistice de expresie observăm și în literatura tre-

cento-ului. Trebuie să subliniem, însă, că aceasta, spre deosebire de artele uzuale, își află stilul ei original care se impregnează de suficient spirit umanist pentru ca elementele de stilizare gotică să înceteze în curînd să mai joace un rol important. În această privință, deosebit de edificatoare este creația lui Petrarca și cea a lui Boccaccio. Deși cei doi scriitori sînt tributari literaturii franceze, ei aparțin mai mult epocii Renașterii decît celei gotice. Aici se manifestă clar neconcordanța ritmurilor de dezvoltare a literaturii și artei; în timp ce literatura se eliberează de sub tutela canoanelor gotice, arta se mulțumește să le prelucreze pe acestea.

Ar fi desigur cu totul greșit să se nege că Petrarca urma tradiția poeților provensali. Dragostea lui față de tot ce este distins și grațios, față de forma subliniat elegantă, față de sentimentele voalate care și-au pierdut impetuozitatea și violența, dragostea față de epitetele gingașe și delicate (*dolce, soave*) față de imaginile complicate și abstracte, de cele mai multe ori inventate, față de versul cantabil, muzical — toate acestea îl apropie foarte mult de provensali și de poeții dulcelui stil nou[169].

Dar pentru Petrarca nu acesta era principalul. Lirica lui transmite acele subtile trăiri sufletești pe care n-ar fi putut să le redea cu mijloacele stilizării gotice. Aceste trăiri sufletești nu mai sînt trăirile afectate ale unui cavaler îndrăgostit de frumoasa doamnă, ci sentimentele irepetabil individuale ale lui Petrarca însuși care găsește de fiecare dată cuvintele potrivite pentru exprimarea lor. Așa ia naștere acea nouă calitate poetică pe care am fi căutat-o zadarnic în versurile poeților provensali sau în cele ale lui Guido Guinizelli. Iată de ce, în ciuda apropierii dintre unele procedee poetice ale lui Petrarca și procedeele folosite de unii precursori ai săi, marele scriitor italian nu poate fi considerat un poet medieval[170]. Universul artificial al stilizării gotice cedează, la el, locul unei înțelegeri atît de concrete, și de
 moderne a omului și a naturii încît, în orice vers

al lui Petrarca pînă şi vechile epitete încep să sune într-un fel nou[171].

Ca şi Petrarca, Boccaccio datorează şi el mult culturii franceze. Mama lui era franţuzoaică, tatăl său întreţinea legături comerciale permanente cu Franţa, iar Boccaccio însuşi se născuse la Paris.

Fiind un excelent cunoscător al literaturii franceze, el a împrumutat din aceasta multe sufranceze, el a împrumutat din aceasta multe subiecte pentru poeziile şi nuvelele sale. O influenţă deosebit de puternică a exercitat asupra lui „Romanul rozei"[172]. Şederea lui îndelungată la Neapole (1325—1340) i-a dat posibilitatea lui Boccaccio să facă mai îndeaproape cunoştinţă cu moravurile şi obiceiurile cavalereşti care l-au fascinat. Ele l-au sedus prin rafinamentul şi caracterul lor curtenitor ce contrastau flagrant cu laturile prozaice ale vieţii florentine. Multe elemente din aceste idealuri cavalereşti au trecut şi în poezia lui Boccaccio[173]. Acesta foloseşte bucuros epitetele dezmierdătoare, îi place să recurgă la diminutive, iar cînd descrie frumuseţea feminină, adoptă deseori stilizarea, reliefînd surîsul angelic, graţiozitatea, veselia; îi place fraza bogată, înflorită, nelipsită uneori de o undă de artificiozitate şi chiar de un oarecare retorism. Şi totuşi, asemenea lui Petrarca, Boccaccio este atît de mult înrîurit de idealurile Antichităţii încît acestea, îmbinate cu un sănătos sentiment realist, ce-i este propriu, fac ca vechile cuvinte pe care, ca scriitor al secolului al XIV-lea, le foloseşte în permanenţă, să capete o nouă rezonanţă. În plus, paleta lui lexicală este mult mai bogată şi mai variată decît cea a poeţilor provensali şi a autorilor de *fabliaux,* astfel încît el poate să creeze, pe baza ei, imagini infinit mai viabile şi mai veridice. Şi cu toate că multe elemente ale culturii cavalereşti au fost însuşite în mod organic de Boccaccio nu acestea au avut rolul principal în creaţia sa, ci acel simţ nou şi acut al realului care l-a ajutat să devină un mare scriitor[174].

Dacă în literatura laică a trecento-ului, legată de mişcarea umanistă, influenţele franceze constituie în mod clar un factor secundar, în schimb, în literatura bisericească şi în artă se poate constata o cu totul altă situaţie. Aici ele au un caracter determinant.

Se poate vorbi categoric despre o profundă înrudire interioară a misticilor italieni cu cei francezi şi germani. În acele „Fioretti" ale lui Francisc din Assisi (jumătatea secolului al XIV-lea) apar multe elemente comune cu operele lui Bernard de Clairvaux. Aceleaşi stări de spirit optimiste, aceeaşi reliefare a sentimentului iubirii, aceeaşi gingăşie şi blîndeţe impresionantă a imaginilor, aceeaşi tendinţă de a-l apropia pe dumnezeu de om, acelaşi sentimentalism al expresiilor. La Domenico Cavalca (1270—1342), modul de viaţă cavaleresc este transferat cu totul în lumea sfinţilor. În opera sa „Oglinda crucii" figurează următorul titlu foarte caracteristic: „Cum stă Cristos pe cruce sub chipul unui om îndrăgostit şi al unui cavaler înarmat"[175]. Cristos s-a arătat oamenilor asemenea unui îndrăgostit venit să-şi vadă iubita. În locul veşmintelor bogat colorate ale îndrăgostitului şi în locul coroanelor împletite din flori ale acestuia, Cristos s-a îmbrăcat în purpură şi şi-a împodobit fruntea cu o coroană de spini — simbol al dragostei. Rănile lui Cristos corespund portocalelor amare şi trandafirilor pe care cavalerul îndrăgostit le dăruieşte iubitei, iar suspinele mîntuitorului ţintuit pe cruce sînt asemenea cînturilor dulci şi duioase ale îndrăgostitului — „parole di grande amore e di tanta dolcezza". În locul punguţei cu bani, Cristos îşi arată rănile şi inima; în locul încălţămintelor luxoase, vedem piroanele ce-i străpung picioarele. Luptînd cu diavolul pentru inima „logodnicei" sale, Cristos recurge la ajutorul armelor, asemenea unui cavaler. El stă pe cruce cum stă un cavaler călare pe cal: unghiile lui ascuţite sînt pintenii; trestia cu ajutorul căreia i-au dus la gură buretele îmbibat cu oţet este lancea; corpul lui însîngerat este mantia

 roşie a cavalerului; coroana de spini este coiful;

rana din coastă este paloşul; rănile de la mîini — mănuşile. În felul acesta, chipul lui Cristos este stilizat devenind aproape de nerecunoscut; el seamănă cu imaginea unui cavaler. O astfel de apropiere ar fi fost imposibilă dacă gîndirea medievală n-ar fi fost familiarizată de secole cu jocul de-a simbolurile, joc bazat pe cele mai neverosimile comparaţii al căror caracter iraţional nu contraria însă pe nimeni.

Şi mai puternic se manifestă elementele cavalereşti în scrierile lui Giovanni Colombini (1304—1367). Aparţinînd unei vechi familii sieneze, Colombini a petrecut o tinereţe furtunoasă; el a gustat din toate plăcerile vieţii cavalereşti; a ocupat posturi înalte, participînd activ la lupta politică din oraşul natal. Pe la 1355, el a avut o criză, în sufletul său s-a produs o schimbare bruscă. Retrăgîndu-se la mînăstire, a devenit întemeietorul ordinului iezuiţilor care continua în multe privinţe tradiţiile franciscanismului. Cultul pentru frumoasa doamnă, Colombini l-a transferat asupra sfinţilor, el venerînd-o în mod deosebit pe Maria Egipteanca. Îl numeşte pe Cristos „tovarăş de arme" şi „căpitan", pe fraţii săi întru ordin îi numeşte „cavaleri ai lui Cristos", pe sfinţi, „baroni şi servitori ai lui Cristos" care formează detaşamentul acestuia[176]. Bunătatea lui Cristos este explicată de Colombini în primul rînd prin curtoazia lui[177]. Dumnezeu îşi pierde severitatea şi inaccesibilitatea devenind apropiat omului. Colombini subliniază întruna dragostea lui Cristos pentru oameni, blîndeţea caracterului său, atitudinea lui binevoitoare faţă de oricine. Religia lui Colombini este plină de optimism, de contemplaţie calmă, de mondenitate. Ei îi este proprie aceeaşi curtoazie care a definit stilul modului de viaţă cavaleresc.

Culturii cavalereşti îi este foarte îndatorată şi Caterina da Siena. Asemenea lui Cavalca ea îl stilizează pe Cristos dîndu-i înfăţişarea unui cavaler. Vede în el un fel de luptător pentru slava lui Dumnezeu, un apărător al „cetăţii" sufletului nostru, un *„valente e verile capitano"* (căpitan brav

și plin de bărbăție), un „cavaler dulce și îndrăgostit" a cărui luptă pe cruce ea o compară cu un turnir[178].

Blînzi (*dolce*) și îndrăgostiți (*innamorato*) apar la ea și sfinții[179]. Caterina da Siena îmbină un chip original stilizarea în stil cavaleresc cu acea abstractizare insolită a expresiei care o înrudește cu poeții provensali tîrzii. Despre preferința ei pentru alegorii și simboluri a mai fost vorba.

Acum trebuie să remarcăm înclinația ei către construcțiile literare artificioase uneori atît de afectate încît ne frapează prin gustul discutabil și prin caracterul lor nefiresc. Despre „mielul cel dulce" ea spune că „a fost fript la focul iubirii divine și pe frigarea sfintei cruci"[180], iar într-o epistolă, își exprimă următoarea dorință: „Vreau să vă închideți în coasta fiului lui dumnezeu care este ca o sticlă desfăcută, atît de plină de miresme încît și păcatul pare în ea înmirezmat; acolo se odihnește logodnica pe un pat de foc și de sînge"[181]. Asemenea imagini se întîlnesc frecvent în scrierile misticilor germani, francezi și neerlandezi. În ele se face simțită aceeași artificialitate a concepției care apare și în arta gotică tîrzie.

În secolul al XIV-lea, goticul a căpătat o răspîndire atît de mare în arhitectură, sculptură și pictură încît aproape că a absorbit și dizolvat în sine tradițiile protorenascentiste. Goticul domină în arhitectură și sculptură și joacă un rol imens în pictură (mai ales în cea sieneză). Sub influența acestui stil, formele își pierd monumentalitatea și dobîndesc un plus de eleganță. Artiștii Italiei încep și ei să pună preț mai ales pe ceea ce era plăcut, gingaș, delicat, distins, acordînd prioritate jocului decorativ al liniilor. Ei renunță astfel, treptat, la etosul specific lui Giotto și la dramatismul plin de tensiune al lui Giovanni Pisano, marcat de un profund umanism. Și totuși, oricît de puternice au fost infuențele gotice în arta italiană din trecento, oricît de mult se înrudea aceasta cu arta Franței, curentul gotic n-a reușit să întrerupă linia protorenascentistă de dezvoltare.

Lucrările maeştrilor italieni din secolul al XIV-lea trădează o plasticitate şi o monumentalitate mai accentuate, o mai mare apropiere de natură, o mai mare libertate faţă de tradiţie. Ele sînt mai diverse, mai originale decît operele artiştilor francezi. Şi poate că nu e lipsit de interes să urmărim lupta curentelor protorenascentiste cu cele gotice şi să arătăm cum, în cadrul unor şcoli diferite din trecento, s-a ajuns la soluţii artistice diferite, în funcţie de predominarea uneia sau alteia dintre direcţii.

III. ARHITECTURA DIN TRECENTO

Dintre artele tridimensionale din trecento, cel mai puternic impregnată de spiritul gotic a fost arhitectura[182]. Pentru istoria arhitecturii, secolul al XIV-lea a marcat preponderența elementelor gotice asupr celor protorenascentiste. Dar și aici goticul apare într-o formă atît de specifică încît ne permite să considerăm arhitectura trecento-ului drept o variantă națională a stilului gotic. Modelele franceze se simplifică în mod consecvent, ele fiind adaptate la vechile temelii romanice și protorenascentiste. De regulă, paramentul se păstrează cu grijă cel vechi. În locul „peretelui traforat" al catedralelor franceze, aici apar suprafețe netede aproape lipsite de articulații, placate de multe ori cu marmoră de diverse culori[183]. Accentul pus în goticul nordic pe linie cedează locul unei tratări a stîlpilor și bolților în care torurile și nervurile sînt neutralizate. Stîlpii sub formă de fascicol sînt înlocuiți cu stîlpi netezi, rotunzi sau octogonali, apropiați ca profil de coloană. Bolțile ogivale nu se dezvoltă nemijlocit din și în continuarea stîlpilor de susținere, ci doar se sprijină pe aceștia. Obiceiul de a privi coloana ca un element plastic independent are drept urmare păstrarea integrală a împărțirii tectonice în elemente purtate. Astfel că simțul proporțiilor educat veacuri la rînd continuă să determine în multe privințe caracterul detaliilor împrumutate din nord.

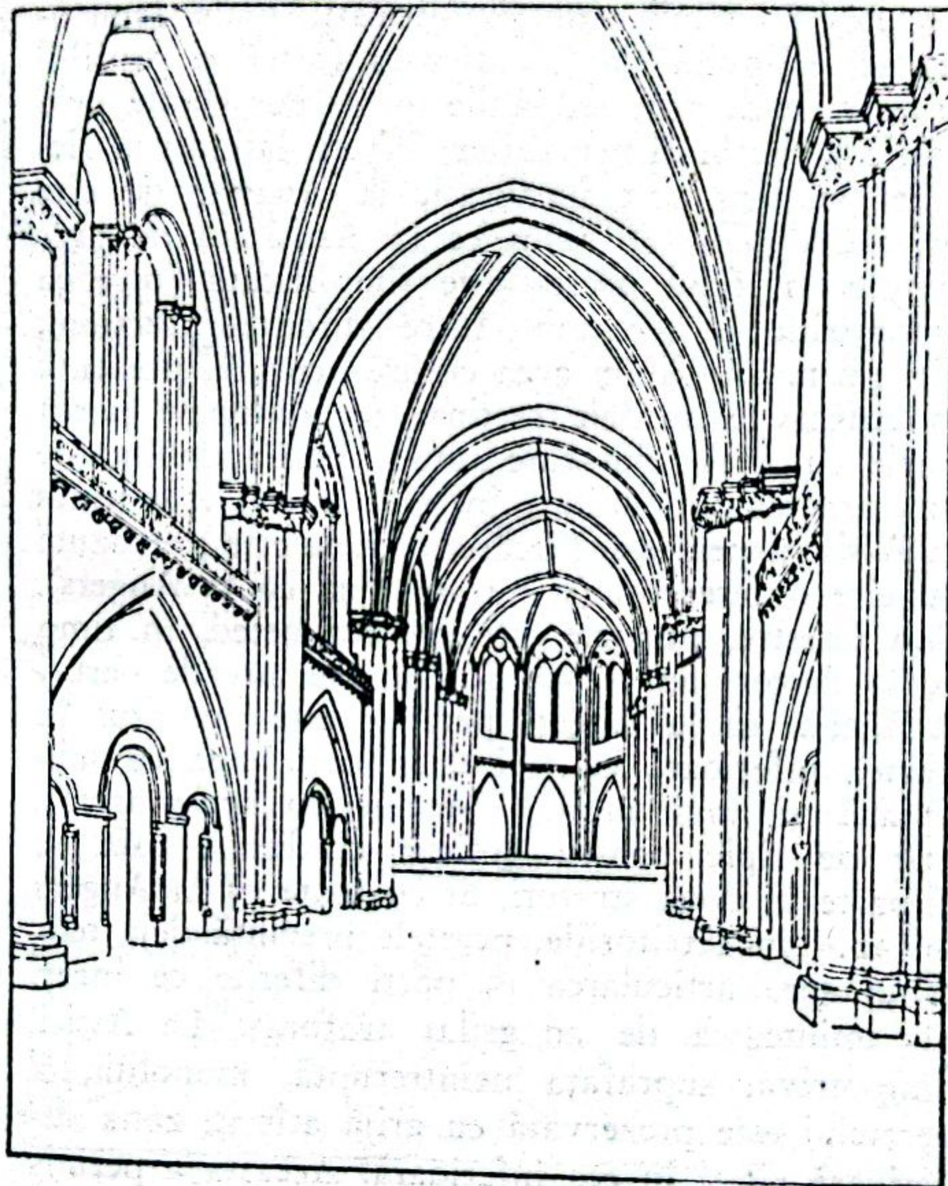
 Spațiul cubic interior rămîne destul de lizibil fiind

delimitat cu precizie. Carcasa construcţiei este, de obicei, mascată, din care cauză contraforturile şi arcele butante n-au niciodată răspîndirea largă pe care o cunosc în arhitectura nordică. Ca şi înainte, paralel cu acoperişurile boltite, arhitecţii folosesc cu plăcere acoperişuri plane, în două ape, şi cupole deasupra transeptului, înlocuind astfel turnurile gotice. Faţadele plate, lipsite de turnuri, au un aer incomparabil mai calm şi sînt mai scunde decît catedralele franceze. Clopotniţa e izolată de edificiu sub forma unui turn independent, ceea ce lipseşte faţada de elansarea subliniată a catedralelor gotice clasice. Toate acestea luate împreună conferă arhitecturii italiene din secolul al XIV-lea o vădită amprentă naţională. Şi cu toate că această arhitectură îşi însuşeşte, în epoca trecentoului, aproape întreaga recuzită a elementelor structive şi a morfologiei decorative gotice, ea îşi păstrează şi în acest timp aspectul propriu, caracteristic.

O prelucrare atît de radicală a goticului nordic a fost posibilă numai pe baza a ceea ce au realizat marii arhitecţi ai Protorenaşterii şi adepţii lor din secolul al XIII-lea — Niccolò Pisano, Arnolfo di Cambio şi, parţial, Giovanni Pisano. În această privinţă, goticul italian a avut un fel de preistorie a sa care a determinat în mare măsură calea de dezvoltare a acestui stil în Italia. Iată de ce în arhitectura italiană din secolul al XIV-lea s-au făcut simţite totdeauna reminiscenţe ale înţelegerii protorenascentiste a formei; au existat chiar întregi curente protorenascentiste care s-au manifestat cel mai pregnant în arhitectura civilă, contopindu-se la începutul secolului al XV-lea cu puternica mişcare renascentistă condusă de Brunelleschi.

Un exemplu caracteristic al felului cum au prelucrat italienii modelele franceze ni-l oferă biserica San Francesco din Assisi a cărei construcţie a început în anul 1228 (biserica inferioară a fost terminată în anul 1230, iar cea superioară a fost ridicată între 1232 şi 1239; il. 1)[184]. Cunoaştem exact prototipul francez de la care a pornit con-

structorului bisericii San Francesco. Este vorba despre un edificiu ce ţine de şcoala de Anjou, şi anume Catedrala Saint-Maurice din Angers (nava longitudinală a acestui edificiu fusese înălţată între anii 1150—1170, cea transversală între 1178

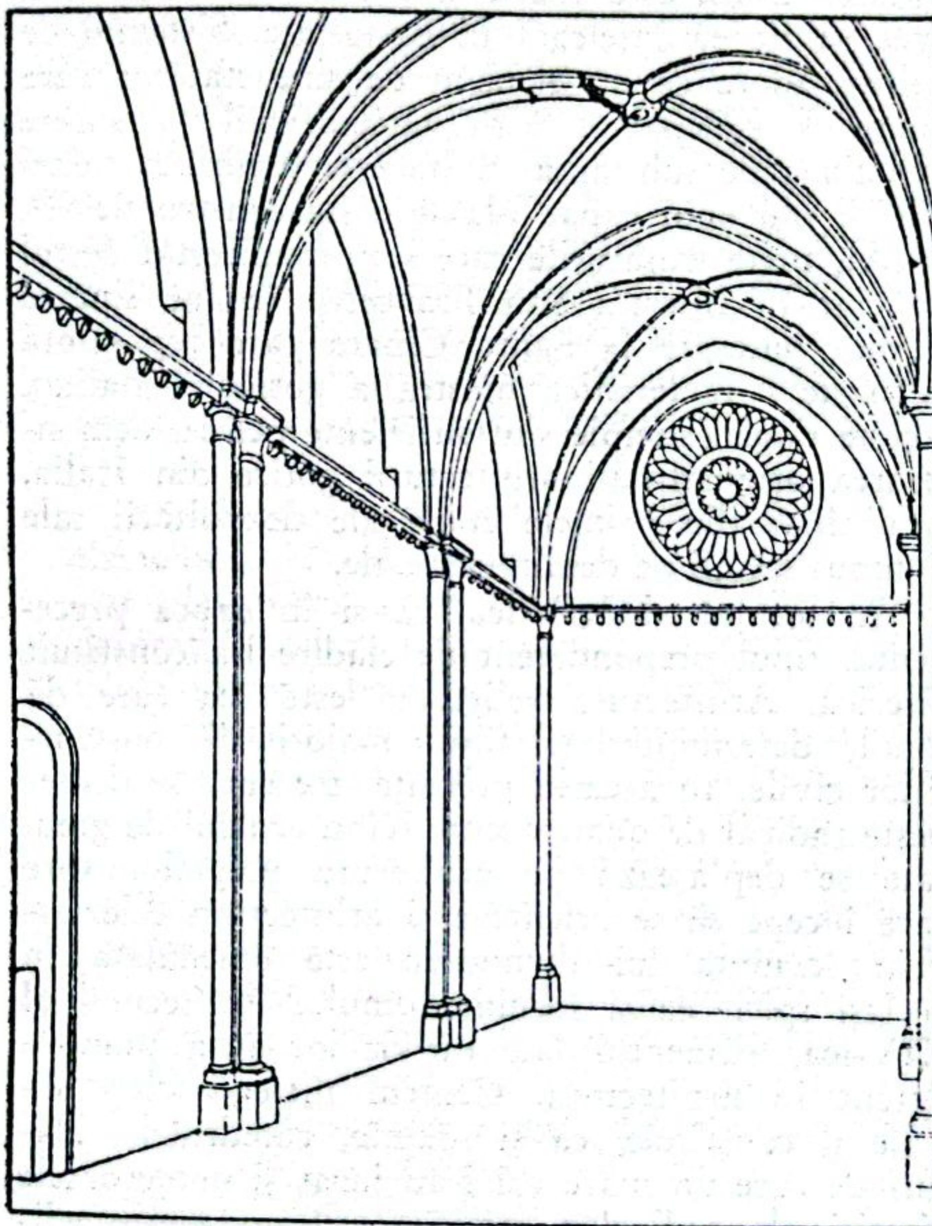


1. Angers. Catedrala Saint-Maurice. Nava longitudinală.

şi 1236, iar corul în 1274; fig. 1). La San Francesco întîlnim, pentru prima dată în Italia, tipul de biserică prevăzut cu o singură navă şi cu acoperişul în boltă pe ogive. Ea are, ca şi catedrala din Angers, cinci travei, cu singura deosebire că transeptul nu corespunde celei de-a patra tra-

vei, ci celei de-a cincea, ultima. Stîlpii fasciculați sînt formați, atît la Angers cît și la Assisi, din cîte cinci semicoloane. La Angers, însă, semicoloana din mijloc este mai groasă decît celelalte patru. Pe ea se descarcă arcul cu un profil foarte accentuat care desparte net o secțiune a bolții de alta. La Assisi, stîlpii sînt simplificați: toate semicoloanele stîlpului sînt identice ca formă și profilul arcelor ce despart secțiunile nu se deosebește prin nimic de acela al nervurilor. Pereții laterali ai fiecărei secțiuni sînt încadrați, la Angers, de cîte un arc dublou, în timp ce la Assisi — de arce simple. În felul acesta este simplificată întreaga compoziție a secțiunii. Între diferitele secțiuni, aici nu mai întîlnim acea cezură acuzată, prezentă la Angers. Diferitele secțiuni se contopesc parcă unele cu altele, din care cauză spațiul dobîndește un caracter mai unitar. În mod diferit este tratat la Assisi și peretele. Fiecare secțiune este prevăzută cu cîte o fereastră (și nu cu două ca la Angers). Sub ferestre, peretele este absolut neted, în timp ce la Angers apare sub forma unei arcade oarbe. Adăugăm că la Angers peretele este prevăzut în partea inferioară cu trei deschideri, ceea ce subliniază și mai mult „sistemul cu străpungeri", atît de tipic pentru goticul nordic și care se împarte în două straturi. Și cu toate că la Angers nu apar încă triforiile, peretele prezintă deja tendința spre articularea în părți diferite ce încep să amintească de un grilaj traforat. La Assisi, dimpotrivă, suprafața neîntreruptă, monolită, a peretelui este prezervată cu grijă atît în zona superioară cît și în cea inferioară. Aceasta a permis să se folosească pe scară largă fresca pentru care, la Angers, aproape că n-a mai rămas loc. Faptul a facilitat, la Assisi, monumentalizarea întregii compoziții a interiorului. Spațiul unitar limitat cu preczie poate fi cuprins dintr-o singură privire. Datorită proporțiilor mai reduse decît la Angers, biserica din Assisi se apropie de forma cubului, amintind pe departe de bisericile protorenascentiste, cu toate că ea are bolți în ogive, cu nervuri.

Biserica San Francesco a fost luată ca model de constructorul bisericii Santa Chiara din Assisi (între 1257 şi 1265) care a procedat la o prelucrare şi mai radicală a prototipului francez (fig. 2)[185]. La Santa Chiara peretele neted constituie baza



2. Assisi. Bazilica Santa Chiara.

întregii compoziţii arhitecturale care determină stilul aparte al acestui edificiu ce se distinge printr-o deosebită severitate. Coronamentul peretelui cu cornişa din console, este plasat mult mai sus decît la San Francesco; prin aceasta, suprafaţa peretelui este şi mai bine pusă în evidenţă.

Pilaştrii sînt formaţi nu din cinci semicoloane, ci numai din trei, nucleul stîlpului însuşi fiind ascuns în grosimea peretelui. Cornişa din console desparte tranşant peretele de bolţi relevîndu-le acestora importanţa funcţională. La Santa Chiara, tratarea bolţii este foarte apropiată de felul cum avea să fie ea înţeleasă în Renaştere. Sistemul de boltire apare ca un element de sine stătător care poate fi îndepărtat fără ca edificiul să sufere schimbări de substanţă. Bolta este asemenea „unei pălării sau unui capac plasat peste construcţie"[186]. Astfel, toate trăsăturile care s-au manifestat destul de clar în Biserica San Francesco se fac simţite şi mai puternic la Santa Chiara care reprezintă o foarte caracteristică mostră a goticului italian. Aceste două exemple sînt suficiente pentru demonstrarea originalităţii arhitecturii gotice din Italia, care chiar din primele etape ale dezvoltării sale a impus soluţii pe deplin originale.

În secolul al XIV-lea, ca şi în epoca precedentă, tipul preponderent de clădire l-a constituit biserica. Arhitectura religioasă este cea care dă tonul, determinînd şi stilul majorităţii construcţiilor civile. În această privinţă, trecento se deosebeşte radical de quattrocento, cînd centrul de greutate se deplasează pe arhitecura palatelor spre care începe să se orienteze şi arhitectura ecleziastică: locuinţa lui dumnezeu este amenajată în acelaşi spirit ca şi locuinţa omului. În secolul al XIV-lea, elementul laic nu devine încă preponderent în arhitectură. Centrul întregii vieţi sociale îl constituie, ca şi înainte, catedralele, alături de care un mare rol l-au jucat şi numeroasele biserici ale ordinelor cerşetoare. Spre aceste edificii se scurgea mulţimea credincioşilor ca să asculte predicile.

Dintre catedralele italiene din ultima parte a secolului al XIII-lea şi prima parte a celui următor, cele mai importante sînt cele din Siena (il. 2—3) şi din Orvieto (il. 4), amîndouă putînd fi considerate exemple clasice ale goticului italian. Începută încă din deceniul al treilea al secolului al XIII-lea, nava longitudinală a catedralei sie-

neze a fost construită pînă la cor către anul 1259[187]. Spre 1264 era terminată și cupola. În jurul aceleiași date s-a executat și amenajarea interioară a navei longitudinale la care a luat parte, probabil, Niccolo Pissano cu discipolii săi, iar din 1284 a început construirea fațadei, după proiectul lui Giovanni Pisano. Partea superioară a fațadei a fost termintă de Giovnnni di Cecco pe la 1377, el introducînd în proiectul lui Pisano o serie de modificări substanțiale care au dus la devierea axului. Noul cor a fost terminat abia în jurul anului 1350. Ulterior, catedrala sieneză a tot fost transformată și restaurată încît aspectul ei inițial a fost mult denaturat. Dar și în starea actuală ea oferă un bogat material de studiu pentru aprecierea acestui remarcabil monument al goticului italian.

În interior, catedrala frapează prin bogăția efectelor sale coloristice (il. 2). Pereții și stîlpii sînt placați cu marmoră neagră și albă. Această decorație policromă neutralizează elementele verticale întrucît benzile albe și negre ce alternează sînt amplasate pe orizontală. Cornișa din console de deasupra arcelor subliniază într-un grad și mai mare caracterul orizontal al întregii compoziții lipsite de tendința spre elansare a goticului nordic. Este foarte simptomatic faptul că în locul arcelor frînte, aici apar arcele semicirculare sprijinite pe stîlpi pur gotici prin profilatura lor complexă. Drept urmare, în ciuda bolților în cruce pe ogive, interiorul păstrează și aici multe elemente care-l apropie mai degrabă de edificiile romanice și protorenascentiste decît de catedralele din Franța și Germania.

În fațadă, trăsăturile gotice se impun mult mai puternic decît în interior (il. 3). Compoziția generală este înrîurită, fără îndoială, de catedralele din Reims și Amiens, deși nu poate fi negată nici descendența din vechile tradiții romano-toscane (catedrala din Lucca înzestrată cu trei portaluri). Toate elementele de bază ale arhitecturii gotice se găsesc în fațadă (contraforturi, turnuri, sculp-
 tură monumentală, rozasa, triforii, vimperguri,

fiale, crabi). Dar ele apar aici în noi combinații care determină caracterul bidimensional al compoziției, aceasta distingîndu-se în același timp printr-un echilibru și printr-o claritate ce elimină orice urmă din avîntul amețitor al goticului spre înalt, cît și din fina vibrație picturală a acestuia care sînt atît de tipice pentru fațadele ajurate ale catedralelor franceze. Totul a devenit aici mai auster, mai plat, mai grafic. Elementele orizontale (soclul, benzile întunecate ale plăcilor de marmoră, zona impostelor, cornișele primului și celui de-al doilea nivel) echilibrează elementele verticale slab exprimate și care încetează de a mai juca rolul dominant. Micile fiale s-au transformat într-un motiv pur decorativ care nu mai determină caracterul elansat al compoziției. Pătratul în care este înscrisă rozasa este receptat de privitor ca elementul de bază al întregii fațade căreia îi conferă o deosebită stabilitate. Vimpergurile foarte elansate au cedat locul frontoanelor de o formă apropiată de a triunghiului isoscel. Lipsite de podoabe sculpturale, portalurile au devenit mult mai plate: portalul central are arcul semicircular (și nu frînt), iar portalurile laterale au arce ușor frînte (cu două centre). Drept urmare, portalurile își pierd caracterul dinamic, nu mai apar ca „aspirate" în sus; dintr-o enciclopedie a cunoștințelor medievale ele s-au transformat în niște simple uși flancate de fascicole de semicoloane. Ele au pierdut orice mister, orice caracter fantastic și tot acel joc foarte fin de umbre și lumini schimbătoare care ne farmecă în portalurile de la Reims și Amiens. Elementele statuare se mai păstrează plasate doar în zona impostelor, fiindu-le acordat un loc foarte modest. Giovanni Pisano nu s-a hotărît, se vede, să o rupă radical cu tradiția italiană. Preluînd decorația sculpturală din nord, el a limitat cît a putut dispersarea ei pe toată fațada, temîndu-se probabil să nu impieteze asupra tectonicii acesteia. A pășit astfel pe calea compromisurilor și, ca în orice compromis, rezultatul a fost destul de discutabil: claritatea și rigoarea edificiilor protorenascentiste s-au pier-

dut, iar picturalitatea fermecătoare a faţadei gotice, pe care o simţea atît de bine Claude Monet, n-a fost atinsă.

Catedrala sieneză marchează o diminuare evidentă a tendinţelor monumentale. Faţada ei aminteşte de pereţii minuţios lucraţi ai unei casete din fildeş. În elementele ei există ceva miniatural, subliniat elegant, ca de giuvaergerie. Nu degeaba Siena era renumită prin obiectele de orfevrărie şi prin stofele ei colorate şi nu întîmplător icoanele pictate de artiştii sienezi amintesc de emailurile preţioase. Şi poate că nimic nu ne atrage atît de mult în faţada catedralei sieneze ca policromia ei rafinată: la alburile tradiţionale, la tonurile verde-închis şi roz, aici se adaugă nuanţe delicate de galben şi un roşu-maroniu intens. Această gamă de culori, fără analogie în arhitectura din Nordul Europei, constituie una dintre trăsăturile cele mai originale ale catedralei sieneze, avîndu-şi obîrşia în tradiţiile stilului cu incrustaţii.

Catedrala sieneză a determinat, în multe privinţe, caracterul întregii arhitecturi sieneze de mai tîrziu. Sub influenţa ei directă a fost ridicată şi catedrala din Orvieto a cărei construcţie a început în anii 1285—1290 pl. 4)[188]. În anii 1295 şi 1300 este menţionat ca arhitect principal peruginul Fra Bevignate care i-a conferit catedralei aspectul unei bazilici romanice: arcele semicirculare se sprijină pe coloane masive, deasupra arcadei se află o cornişă grea din console, iar sistemul de acoperire este plat, în două ape. Placarea pereţilor şi a stîlpilor este făcută cu marmoră neagră şi albă care alternează în benzi orizontale, procedeul extinzîndu-se şi asupra faţadelor laterale. După încercarea nereuşită a orvietanului Giovanni di Uguccione de a acoperi nava centrală cu o boltă pe ogive, a fost chemat sienezul Lorenzo Maitani (m. 1330) care a început să lucreze la faţadă din anul 1310. Probabil chiar el şi este autorul unuia dintre cele două proiecte (cel de-al doilea) care se păstrează în muzeul catedralei din Orvieto. Deşi ambele proiecte se deosebesc de varianta definitivă aflată la originea faţadei, ele sînt

totuşi foarte apropiate de ea ca stil. Primul proiect trădează puternica influenţă a faţadei catedralei din Siena, iar al doilea reprezintă prelucrarea primului în direcţia italienizării formelor gotice. Maitani a condus lucrările la construirea faţadei pînă la moartea sa (1330). După el, la decorarea faţadei au participat o mulţime de meşteri printre care figurează şi Andrea Orcagna care a executat proiectul rozasei.

În comparaţie cu catedrala sieneză, cea din Orvieto se deosebeşte prin proporţii mai elansate şi mai elegante. Elementele verticale (turnuleţe, contraforturile încoronate cu fiale) sînt mult mai accentuate. Toate frontoanele sînt mai ascuţite, cu pante mai repezi decît la Siena, iar portalurile — mai adînci, mai pronunţat tridimensionale, amintindu-le pe cele ale catedralelor gotice din Franţa. Toate acestea permit să se vorbească despre accentuarea tendinţelor gotice la monumentul din Orvieto. Dar şi aici frapează asemenea trăsături pur italiene ca elemente orizontale clar exprimate, (soclul, zona impostelor, cornişele), caracterul aplatizat al compoziţiei (este caracteristică înlocuirea sculpturii statuare cu reliefuri!), caracterul închegat, din punct de vedere plastic, al diferitelor motive decorative, simţul dezvoltat al proporţiilor ş.a. Toţi pereţii sînt acoperiţi cu mozaicuri ce creează bogate efecte cromatice. Din păcate, aceste mozaicuri au fost renovate în bună parte, dar şi în actuala lor stare subliniază caracterul plat al peretelui ce-şi păstrează integral importanţa şi în această faţadă — cea mai gotică din centrul Italiei. Şi cu toate că faţada are ceva auster, ea prezintă un finisaj de filigran care ne duce cu gîndul la relicvarele şi monstranţele gotice.

Mult mai monumentală decît arhitectura sieneză este cea florentină. Unul din edificiile cele mai renumite din Florenţa este Campanila de pe lîngă catedrala Santa Maria del Fiore (il. 5—6)[189]. Începută de Giotto în anul 1334, a fost construită de acesta numai pînă la jumătatea parterului ce servea drept soclu. După spusele unui comentator necunoscut al lui Dante[190], Giotto a făcut în pro-

iectul său două greșeli: a conceput soclul prea mic și a făcut prea îngustă întreaga campanile. Amîndouă aceste scăpări l-ar fi mîhnit, se crede, atît de mult încît s-a îmbolnăvit și curînd după aceea a murit. Dacă ultima afirmație a comentatorului este o născocire destul de obișnuită pentru scriitorii din trecento, în schimb, remarca erorilor comise corespunde, fără îndoială, realității. Este confirmată, de altfel, și de desenul reprezentînd campanila, executat pe pergament și păstrat la Opera del Duomo din Siena (il. 6). Există motive serioase să se presupună că acest desen pleacă de la proiectul lui Giotto. După opinia lui Paatz, el a fost executat pe la 1339 și aparține, probabil, artistului sienez Lando di Pietro. Tratarea registrului inferior (al soclului) coincide, în desen, cu tratarea ei în campanila florentină, desenul prezentînd și el cele două neajunsuri despre care vorbea comentatorul lui Dante: turnul pare prea îngust, iar soclul — nu îndeajuns de masiv. În proiectul său, Giotto a pornit de la tradițiile romanice, folosind pe scară largă incrustația cu marmoră. El s-a orientat după fațada laterală a catedralei, unde Arnolfo di Cambio a recurs la aceeași împărțire a peretelui în diverse motive geometrice. Giotto se pregătise să folosească încrustația cu marmoră la toate etajele. Venind, însă, în întîmpinarea modei, a fost nevoit să conceapă ferestrele de la etajele superioare în manieră gotică, iar acoperișul campanilei sub formă de piramidă, sprijinită pe un tambur străpuns de ferestre gotice și înconjurat de fiale. Acest coronament pur gotic se acorda prost cu masivul romanic al turnului propriu-zis și i-a fost dictat, pesemne, de moda gotică care-i împingea pe mulți artiști să adopte soluții de compromis, adesea mai puțin reușite. Acest lucru l-au înțeles, probabil, și contemporanii lui Giotto. După moartea lui, sculptorul Andrea Pisano (între 1337 și 1343) a alungit aproape de două ori parterul-soclu și a construit deasupra lui încă un nivel — care amintește ca tip de un fel de semisoclu — pe care l-a împărțit pe verticală, prin elemente decorative numite *mală* și l-a împodobit cu nișe. Era o soluție foarte

inteligentă întrucît dota campanila cu o bază corespunzătoare, indispensabilă (ceea ce lipsea din proiectul lui Giotto) și sublinia în același timp elementele verticale ale acestei baze. Următoarele trei nivele cu ferestre au fost realizate de Francesco Talenti (cca 1300—1369), care a renunțat la acoperișul de formă piramidală al lui Giotto, înlocuindu-l cu un remarcabil coronament orizontal prevăzut cu o cornișă puternică, bogată.

Campanila catedralei florentine, terminată în anii 1357—1358, îmbină în mod original tradițiile protorenascentiste cu motivele gotice. Acestora din urmă le-a fost rezervat, însă, un rol foarte modest (vizibil la ferestre și la ancadramentele lor). Arhitecții subliniază caracterul plat al pereților cu ajutorul incrustației în marmoră. Ei operează cu un mare volum monolit cu o siluetă clară, bine conturată. Compoziția în trepte a turnurilor gotice și dinamica lor expresivă au cedat locul aici unui calm de un spirit aproape clasicist. Campanila florentină nu avea caracterul „traforat" al edificiilor gotice. Masivitatea și monumentalitatea ei o apropie mai degrabă de monumentele romanice; în comparație cu acestea, ea este, însă, mai elegantă. Etajele nu se repetă invariabil, ci sînt de înălțimi diferite. Datorită unui sistem suplu al proporțiilor, campanila se divide în trei sectoare egale dintre care cel superior este supradimensionat în mod intenționat prin adăugarea unei cornișe grele care încoronează în mod reușit întreaga compoziție. Greutatea cornișei este echilibrată printr-o mare fereastră cu trei deschideri la ultimul etaj care are o suprafață mai mare decît deschiderile luate împreună ale ferestrelor duble de la etajele trei și patru. Dacă se ia în considerație că soclul și semisoclul sînt lipsite de ferestre, devine clar că Talenti a știut să ușureze cu abilitate compoziția în partea superioară, ceea ce i-a permis să folosească o cornișă impunătoare fără a produce o impresie de apăsare. De aceea, Talenti și nu altul trebuie privit ca autor principal al campanilei florentine; altfel nici Antonio Pucci[191] n-ar fi considerat întreaga activitate a lui Andrea Pisano

drept „zadarnică" după ce, înlocuindu-l Francesco Talenti, acesta avea să construiască ultimele trei etaje ce aveau să determine stilul întregului edificiu.

Tot Talenti a avut rolul principal și în construirea catedralei din Florența începută de Arnolfo di Cambio[192]. Lui Arnolfo însuși i se datorește numai fațada neterminată și încrustația cu marmoră a părții inferioare a pereților laterali (il. 5). După moartea sa (1302), în construirea catedralei a intervenit o pauză prelungită pînă în anul 1355 cînd a început o vie activitate constructivă condusă de mai multe comisii. În aceste comisii, în afară de cei doi Talenti, au mai intrat Taddeo Gaddi, Neri di Fioravante, Andrea Orcagna și mulți alții. Se știe că în examinarea noilor proiecte, o participare dintre cele mai active au avut-o cetățenii Florenței: catedrala era considerată de toți ca o construcție comunală foarte importantă, reprezentînd un fel de simbol al autorității statale a orașului. Comisiile au pornit, fără îndoială, de la modelul lui Arnolfo di Cambio, prevăzut cu un sistem de acoperire plat (acoperiș în două ape) și în care figurau deja o cupolă și o cornișă masivă din console. În proiectul lui Arnolfo di Cambio, lărgimea navei centrale longitudinale nu era mai mică decît cea pe care o are astăzi, iar lungimea era egală cu trei secțiuni din lungimea de azi a navei. Proiectul lui Arnolfo li s-a părut florentinilor lipsit de monumentalitate și ei au vrut mărirea întregii clădiri. Între 1355 și 1367, au fost construite, potrivit noului model al lui Francesco Talenti, primele trei secțiuni, iar în 1367 a fost adoptată hotărîrea de a se schimba proiectul lui Arnolfo dinspre cor. Francesco Talenti a realizat al treilea model, pe baza căruia a fost înălțată a patra secțiune a catedralei și cupola (pînă la nivelul tamburului). Pentru a face imposibile orice abateri de la proiectul din anul 1367, toate vechile modele (inclusiv modelul lui Arnolfo) au fost distruse în mod solemn. Construirea catedralei s-a prelungit pînă în secolul al XV-lea cînd, între anii 1401—1421, au fost construite tribu-

nele, în 1412—1413 — tamburul cupolei și între 1420 și 1436 — cupola însăși care pleca în linii mari de la concepția genială a lui Arnolfo.

Catedrala florentină produce ca ansamblu o impresie mai puțin atrăgătoare (il. 7). Ea este lipsită de acea unitate stilistică riguroasă care face farmecul edificiilor aparținînd unui singur arhitect. În afară de aceasta, lucrările din anii 50—60 au decurs la un nivel nu prea înalt; modificările aduse în acest timp proiectului lui Arnolfo mai mult l-au alterat decît l-au îmbunătățit. Propensiunea pentru fast exterior și tendința spre dimensiuni cît mai mari (lungimea 153,27 m, înălțimea 40,60 m) i-a obligat pe arhitecți să cedeze dorințelor cetățenilor. Și totuși, catedrala, mai ales în interior, uimește prin amploarea ei spațială. Imensele arce frînte se sprijină pe stîlpi amplasați unul față de altul la 18 m distanță. Stîlpii sînt prevăzuți cu pilaștri suplimentari cu capiteluri corintice. Acești pilaștri netezi sînt uniți cu suprafața plată a peretelui prin arhivolte și prin nervuri de o mare simplitate; coloanele de descărcare din continuarea stîlpilor au de asemenea forma unor pilaștri. Peste tot este subliniat caracterul plat al suprafețelor lipsite de orice fel de ornament. Datorită cornișei masive din console de deasupra arcadei, bolta pe ogive este despărțită tranșant și clar de pereți, fapt datorită căruia destinația funcțională a elementelor portante și purtate se manifestă cu maximă claritate. Impresia este că dacă bolta ar fi îndepărtată, compoziția arcadei cu cornișa ei din console n-ar avea cu nimic de suferit. Imensele arce dau posibilitatea spațiului din navele laterale să se contopească cu cel din nava centrală, ceea ce amplifică și mai mult senzația de spațialitate a întregului interior. Deosebit de acută este această senzație sub cupolă care are o bază octogonală. Aici se simte bine continuitatea dintre căutările renascentiste tîrzii și operele celor mai înaintați arhitecți din trecento. În ciuda faptului că marea catedrală florentină este, din punct de vedere morfologic, o construcție gotică, ea are atît de multe elemente protorenas-

centiste încît pregătește terenul pentru Brunelleschi în aceeași măsură în care o fac arhitecții din secolul al XII-lea. Spațiul ei liniștit, lipsit de orice tensiune, închis între suprafețe netede, amintește pe departe de interioarele renascentiste. Numai că pentru aceasta n-are suficientă căldură, nu-i suficient de primitor, n-are armonia proporțiilor pe care o au acestea din urmă. Acest spațiu este, ce-i drept, mai puțin propice trăirile de ordin mistic, degajînd o atmosferă cam rece, severă, oficială. Dimensiunile copleșitoare ale edificiului se află aici într-o contradicție flagrantă cu amenajarea simplă și reținută care, la proporțiile respective, dă o impresie de plictiseală, demonstrînd odată în plus că reforma artistică promovată de Brunelleschi rezidă nu numai în crearea unor noi proporții și a unor noi soluții compoziționale, ci și în crearea unei noi scări ce adoptă ca măsură corpul uman.

Francesco Talenti a fost și constructorul Loggiei negustorilor de cereale din Florența, transformată mai tîrziu în biserică. Este vorba de așa-numitul Or San Michele, înălțat pe locul unei vechi construcții din lemn, în care se vindeau grîne (pl. 8)[193]. Construirea bisericii a început în anul 1337. Parterul ei, sub forma unui portic deschis, a fost terminat în anul 1350. În 1361, Benci di Cione a început să construiască etajele. Între anii 1367 și 1381, Simone Talenti (c. 1340/45 — după 1381) a astupat porticul și a transformat parterul în biserică, în timp ce etajele erau folosite ca depozit de cereale. Încă de la jumătatea secolului al XIV-lea, stîlpii parterului au început să fie prevăzuți cu nișe concepute artistic și destinate unor statui de sfinți protectori ai breslelor florentine. Aceste tabernacole au fost făcute la comanda breslelor mari care se întreceau în a le amenaja cît mai aspectuos posibil. Tocmai acestor tabernacole le-a fost dat să joace un rol considerabil în istoria sculpturii renascentiste întrucît la decorarea lor au participat maeștri proeminenți ca Nanni di Banco,
 Ghiberti, Donatello, Michellozzo, Verrocchio, Dea-

supra stîlpilor parterului sînt amplasate medalioane în relief realizate de Luca și Andrea della Robbia.

Fațada elegantă, simplă și severă a bisericii Or San Michele, cu suprafața netedă și liniștită a pereților ei, cu cornișele subțiri și ușoare este de un mare farmec. Ferestrele duble de la primul și de la al doilea etaj se termină cu arce frînte, în timp ce arcele parterului, construite de Simone Talenti, au formă semicirculară. Medalioanele amplasate de o parte și de alta a ferestrelor anticipează în multe privințe unul dintre motivele preferate ale lui Brunelleschi. Este foarte caracteristic faptul că Simone Talenti a îmbinat în realizarea arcelor, executate după proiectul tatălui său, trei mici arce frînte cu alte două semicirculare, obținînd astfel o compoziție cu trei canaturi, foarte elegantă și ingenioasă, întrucît arcul frînt din mijloc este rezultat din întretăierea celor două arce semicirculare. Sub arcele frînte și în spațiul dintre ele, Simone Talenti a amplasat medalioane traforate, foarte fin lucrate, iar deasupra întretăierii arcelor semicirculare, a amplasat rozase. Pentru a conferi întregii compoziții un caracter și mai ajurat, el a înscris în arcele frînte mici arce semicirculare. Această decorație rafinată are un caracter diafan și transparent, dobîndind o deosebită expresivitate artistică în contrast cu netezimea peretelui.

Într-un mod original a folosit elementele decorative gotice și Andrea Orcagna (menționat între anii 1344 și 1368). În tabernacolul realizat de el pentru biserica Or San Michele în anii 1352—1359, Orcagna a recurs la motive gotice (vimperguri, fiale, crabi ș.a.)[194]. Dar nu acestea sînt determinante pentru stilul lucrării respective, ci noul simț al proporțiilor ce stă la baza concepției. Orcagna a creat pentru imaginea *Mariei tronînd* un ancadrament somptuos în care elementele verticale, preponderente în monumentele pur gotice, sînt neutralizate în fel și chip. El introduce trei brîie orizontale puternic accentuate — soclul sub coloanele răsucite, antablamentul sprijinit de acestea

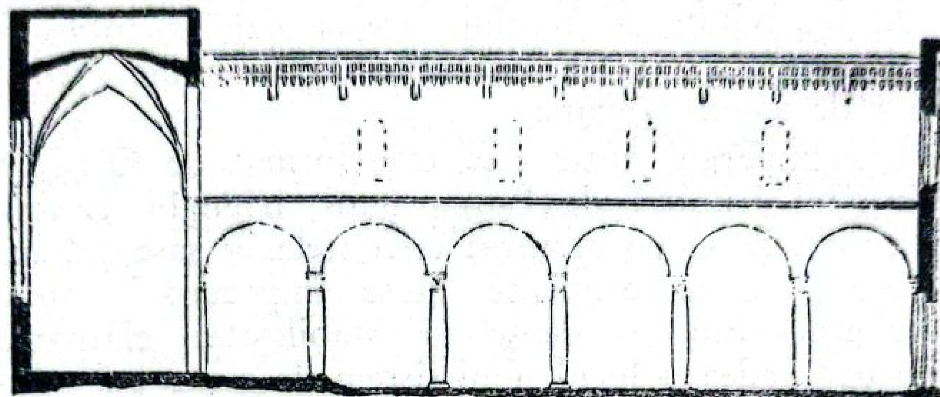
și cornișa de deasupra arcului. Prin aceasta, verticalele coloanelor, ale rezalitelor de pe colț și ale fialelor sînt echilibrate prin elementele orizontale ce dobîndesc o importanță egală. Arcul frînt, tradițional, este înlocuit de Orcagna de un arc semicircular. Și cu toate că el plasează înăuntrul acestuia un brîu dantelat, menit să atenueze impresia de masivitate a arcului, acesta capătă totuși o monumentalitate ce amintește de imaginile arcurilor de triumf romane.

Vimpergul gotic este transformat de Orcagna într-un fronton de forma unui triunghi isoscel, centrat de el cu ajutorul unei stele în șase colțuri. Toate aceste elemente luate împreună conferă tabernacolului o deosebită stabilitate: elansarea gotică cedează locul unui sistem de riguroasă echilibrare a elementelor verticale și orizontale. Suprafața acestui schelet arhitectonic este prelucrată de Orcagna cu o finețe de giuvaergiu: el folosește și mozaicul și marmora de diferite culori, și ornamentul, și poleirea cu aur. Și tocmai în această lucrare de filigran, cu suprafața ei vibrantă din punct de vedere cromatic se manifestă deosebit de pregnant spiritul artizanal medieval întrucît toate detaliile, chiar și cele mai neînsemnate, sînt realizate aici cu aceeași minuțiozitate și dragoste.

Aproape toate bisericile gotice ale Florenței se disting printr-o mare severitate trădînd descinderea lor din tradițiile arhitecturii protorenascentiste. Acest lucru este valabil în egală măsură atît pentru biserica-sală San Remigio (jumătatea sec. XIV), cu stîlpii ei octogonali, cît și pentru biserica San Michele Vecchio (în prezent San Carlo Borromeo) a cărei construcție a fost începută de Simone Talenti între 1379—1384 și terminată în anii 1409—1410. Aceleași trăsături protorenascentiste se fac simțite și în loggia exterioară a bisericii Santa Croce (sfîrșitul sec. XIV) cu arcele ei semicirculare și cu stîlpii ei zvelți apropiați de forma coloanelor, în curtea interioară a bisericii Santa Felicità (c. 1367—1385) cu ritmul ei accentuat spre centru și în sala capitulară a aceleiași biserici (1387), cu bolta ei de oglinzi; în sfîrșit,

în biserica Sant' Agostino din Prato (primii ani ai sec. XV), cu arcada ei elegantă ce permite oarecum să se presimtă epoca lui Brunelleschi (fig. 3)[195].

Spre deosebire de Florenţa, Siena a dezvoltat formele gotice în sensul potenţării caracterului or-



3. Prato. Bazilica San Fortunato. Plan.

namental. În unele construcţii sieneze din secolul al XIV-lea există o profundă înrudire interioară cu ornamentul rafinat care împodobeşte fundalurile aurite ale icoanelor sieneze. În această privinţă, deosebit de caracteristică este faţada neterminată a baptisteriului (il. 10) ridicat în anii 50—60 ai secolului al XIV-lea (construcţia baptisteriului însuşi a fost începută încă din anul 1319)[196]. Elementele decorative se disting aici printr-o excepţională fineţe dînd impresia că ar fi săpate în fildeş. Ancadramentele portalurilor şi ferestrelor, finisajul frizei din arcaturi, împodobirea contraforturilor — totul este executat cu un gust rafinat. Cu toate că suprafaţa plană a peretelui este păstrată integral, ea nu pare grea deoarece este acoperită cu motive ornamentale. Acestea joacă un rol şi mai mare în proiectul pentru faţada Baptisteriului, realizat în jurul anului 1350 şi al cărui autor putea fi Domenico di Agostino. Acest proiect păstrat în Opera del Duomo a fost folosit numai parţial la construirea faţadei (în limita parterului). Autorul proiectului parcă ar jongla cu formele gotice, îngrămădindu-le în modul

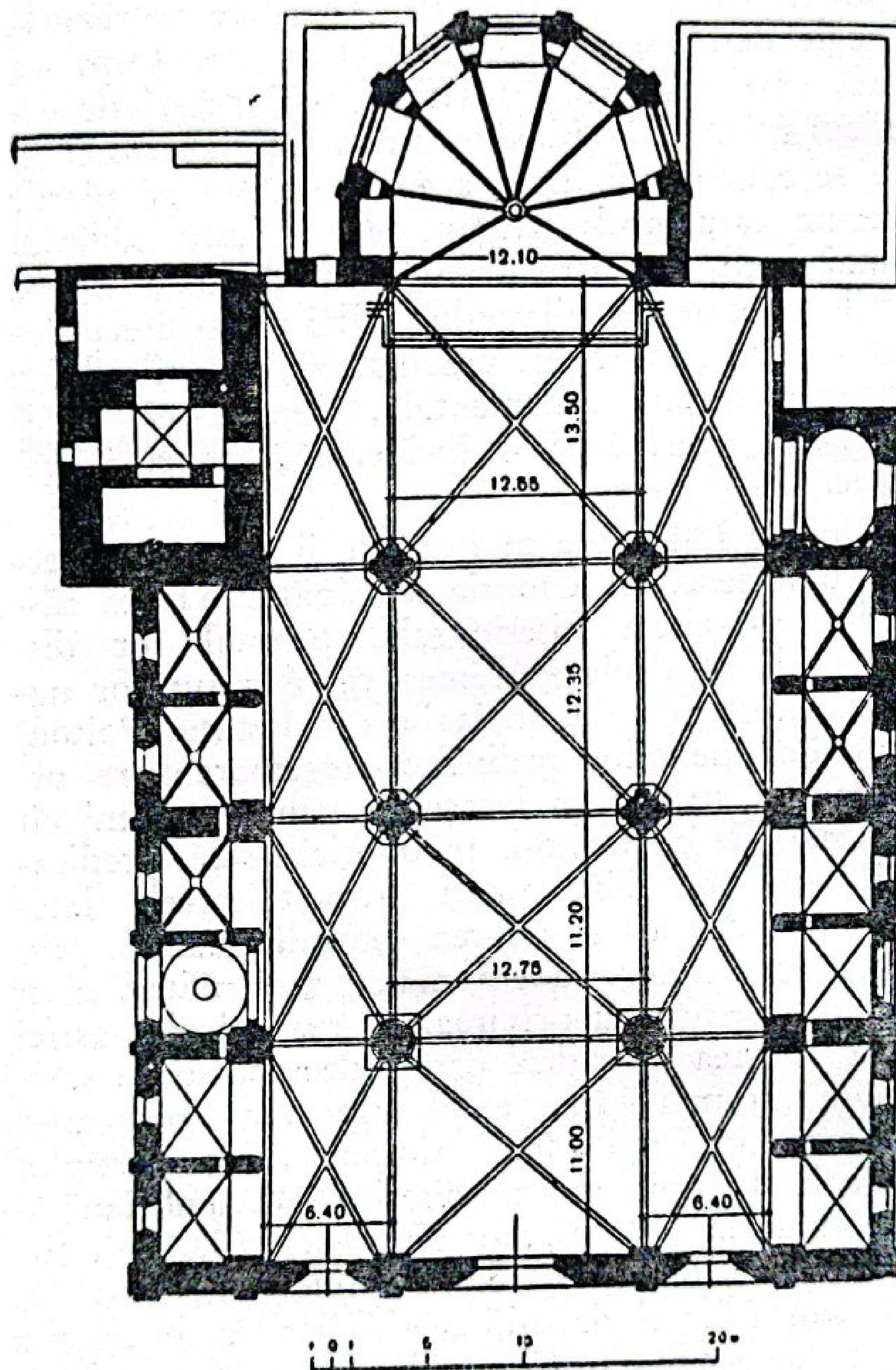
cel mai capricios. Aceste forme se dizolvă la el într-un fantastic joc ornamental, ce nu răspunde unei logici constructive.

Un alt exemplar tipic pentru arhitectura sieneză din trecento este parterul Capelei di Piazza, construit pe la 1376 (il. 11)[197]. Capela reprezintă o loggie deschisă cu puternici stîlpi cruciformi ca profil, cărora le sînt adosați pilaștri netezi de ordin corintic. Pilaștrii sînt prevăzuți cu nișe în care se află statui. Prin aceasta, stîlpul își pierde oarecum caracterul structiv, ceea ce este subliniat și mai mult de către ornamentul dantelat de pe părțile laterale ale pilaștrilor. Nici un arhitect florentin n-ar fi îndrăznit vreodată să dea stîlpului o asemenea tratare ornamentală, pentru că ar fi considerat acest fapt o încălcare a funcției tectonice.

Un loc întrucîtva mai aparte îi revine arhitecturii umbriene. În Umbria au căpătat o largă răspîndire așa-zisele biserici-sală. Semnul lor distinctiv îl constituie înălțimea egală a tuturor navelor. Acest tip adus în Italia din Franța (Poitou) răspundea nevoilor ordinelor cerșetoare care urmăreau să strîngă în lăcașurile sfinte mulțimi cît mai mari de credincioși. În bisericile-sală, predicatorii erau mai bine auziți întrucît navele laterale erau despărțite de cea centrală numai prin stîlpi. Spațiul lor nu era numai mai unitar, ci și ușor de cuprins cu privirea. El era calculat astfel pentru obștea în cadrul căreia deosebirile de stare socială nu mai jucau rolul important pe care-l avuseseră în Evul Mediu timpuriu. Un exemplar deosebit de tipic pentru biserica-sală umbriană îl constituie San Fortunato din Todi (il. 12 și fig. 4)[198]. Construirea ei revine anilor 1292—1301. Din cauza lipsei de mijloace materiale, biserica a rămas neterminată. Construirea ei a fost reluată și terminată în secolele XIV—XV (anii activității constructive celei mai intense fiind 1458—1465, cînd au fost înălțate, în sfîrșit, toate bolțile).

San Fortunato are trei nave, lungimea lor fiind dată de patru travee și de un cor gotic de formă poligonală (vezi fig. 4). Pe laturile navelor late-

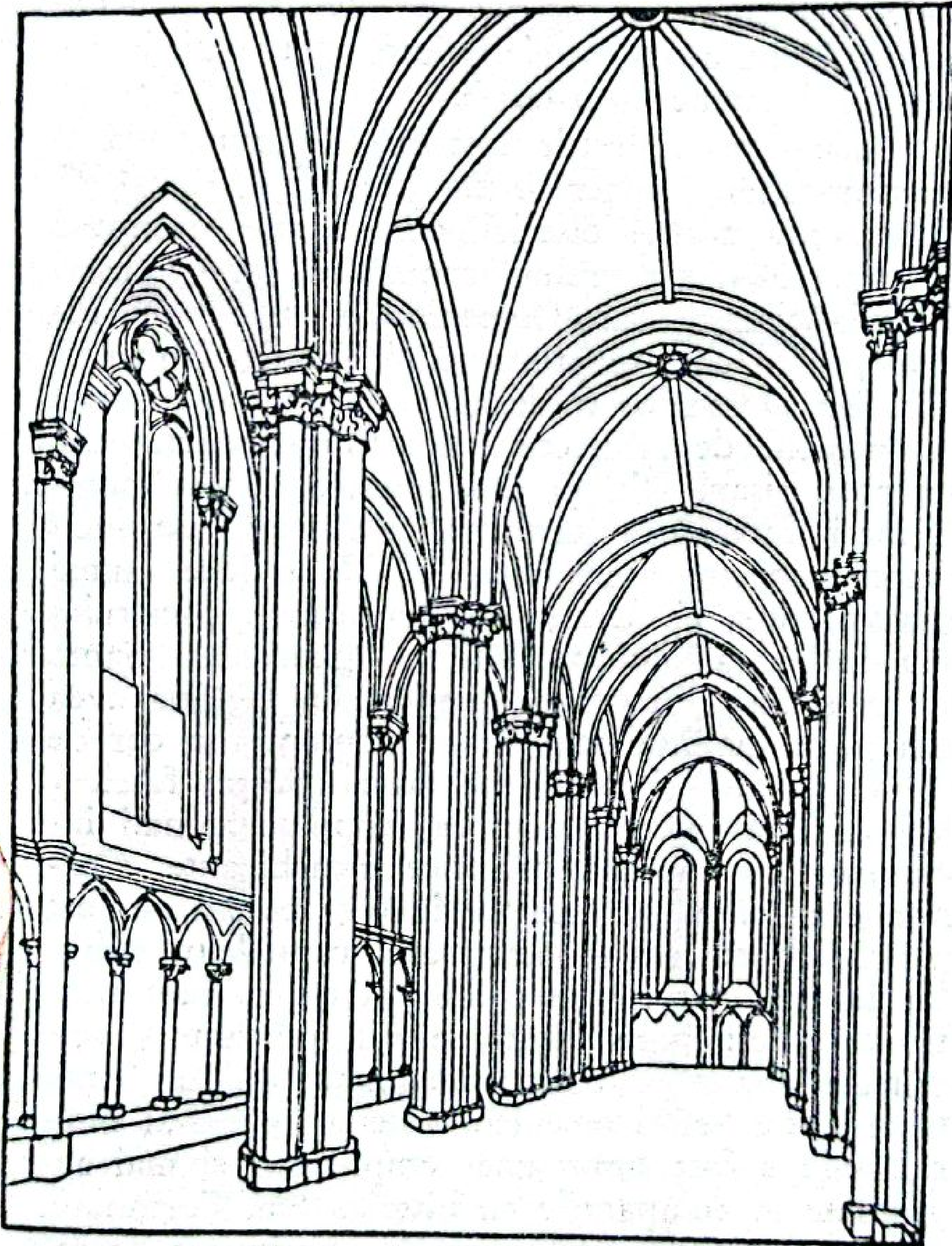
rale sînt amplasate capele dreptunghiulare. Prototipurile franceze ale bisericii San Fortunato sînt catedrala din Poitiers (începută în 1162) și biserica Notre-Dame din Le Puy (construită nu mai tîrziu de începutul sec. XIII; des. 5). Dar, ple-



4. Todi. Bazilica San Fortunato. Plan.

cînd de la San Francesco din Assisi, arhitectul de la San Fortunato simplifică tot sistemul francez, prelucrîndu-l în spirit italian. Altfel, tuturor to-

rurilor în relief ale stîlpilor fasciculați li s-a dat aceeași formă, tratarea arcelor profilate fiind aceeași cu tratarea nervurilor, în timp ce miezul stîlpului din cadrul peretelui este aproape ascuns în acesta, în condițiile cînd torul lui central nu



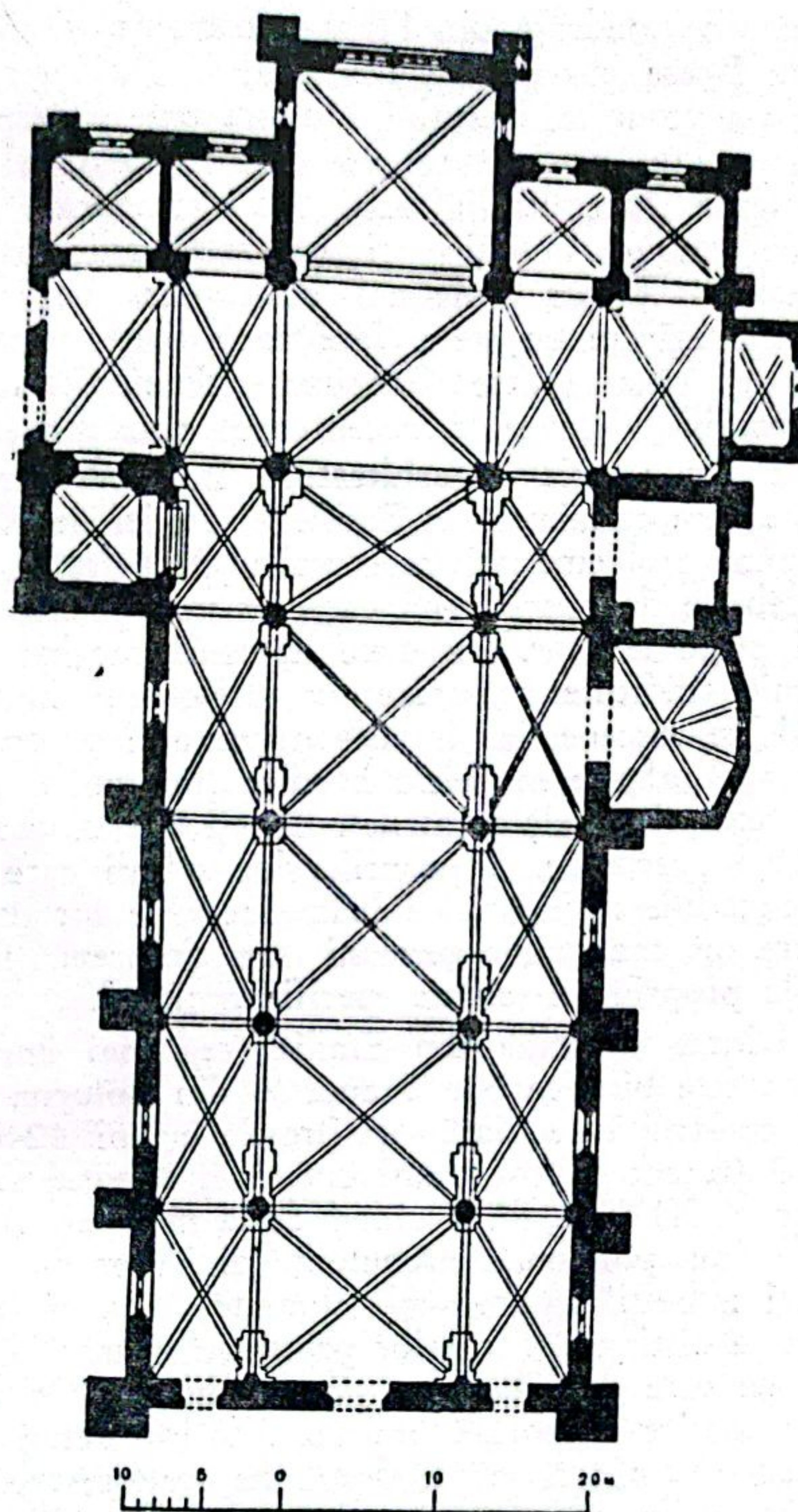
5. Le Puy. Notre-Dame.

este semicircular ca profil, ci plat, fapt datorită căruia caracterul plat al peretelui este și mai bine asigurat. Stîlpii secțiunii de la intrare, construiți
 în secolul al XV-lea, poartă deja pecetea noii în-

țelegeri renascentiste a formei. În locul soclului octogonal al stîlpilor, aici apare un soclu pătrat. Toate torurile au forme identice, ceea ce face ca stîlpul să semene cu o coloană canelată. În partea de sus, torurile se termină cu un capitel compozit antichizant pe care stă abaca. În acest fel, stîlpul gotic fasciculat se apropie de coloana renascentistă, păstrîndu-și în același timp semnul distinctiv esențial și anume torurile.

Un alt exemplu de biserică-sală umbriană îl constituie San Domenico din Perugia (des. 6)[199]. Construcția acestei biserici dominicane, începută în anul 1304, s-a prelungit pînă în 1459. Vasari atribuie biserica San Domenico lui Giovanni Pisano pentru care se pronunță și Krönig. Într-adevăr, San Domenico trădează multe puncte comune cu lucrările de arhitectură aparținînd renumitului sculptor pisan. Din păcate, biserica a fost transformată radical în secolul al XVII-lea, așa încît despre aspectul avut inițial ne dă o idee numai reconstituirea ei. Uriașă ca dimensiuni, construită sub influența indiscutabilă a bisericilor Santa Croce și San Fortunato, biserica din Perugia avea trei nave longitudinale și un transept, un cor de formă pătrată și capele pe laturi. Stîlpii fasciculați au fost înlocuiți aici cu stîlpi octogonali încoronați cu capitele corintice antichizante. Cornișa din console și brîul ce încinge pereții au fost plasate foarte sus — la nivelul capitelelor stîlpilor în trei colțuri din cadrul pereților, fapt pentru care delimitarea dintre părțile portante și cele purtate apare la fel de pregnantă ca la Santa Chiara. La San Domenico, sistemul gotic al bisericii-sală a fost supus unei simplificări și mai accentuate în comparație cu biserica San Fortunato, asta ca urmare a prelucrării în continuare de către italieni a modelelor franceze.

De la tipul bisericii San Domenico se inspiră integral și catedrala San Lorenzo din Perugia construită, pe baza unui proiect de la începutul secolului al XIV-lea, deja în quattrocento (lucrările au început în anul 1437)[200]. San Lorenzo reprezintă, de asemenea, o biserică-sală cu trei nave lon-



6. Perugia. Bazilica San Domenico. Plan.

gitudinale și transept, cu stîlpi octogonali, cu o cornișă din console amplasată foarte sus și cu pilaștri adosați pereților. Numai corul pătrat a fost înlocuit aici cu unul poligonal. Este foarte interesant că forma bisericii-sală a fost folosită de ase-

menea, la catedrala din Pienza construită de Bernardo Rossellino pentru Enea Silvio Piccolomini, care i-a cerut arhitectului său preferat să reproducă un tip arhitectural pe care-l văzuse el în Germania. Începută în anul 1459, catedrala din Pienza îmbină în chip original trăsăturile gotice (biserică-sală, cor poligonal cu capele, bolți pe ogive presărate cu stele, ferestre gotice) cu noile trăsături renascentiste (folosirea ordinelor, limitarea precisă a traveelor, accentuarea peretelui ș.a.).

În comparație cu arhitectura Italiei Centrale, arhitectura ecleziastică a Emiliei și Italiei de Nord nu pune probleme noi în secolul al XIV-lea. Ea se deosebește doar printr-un caracter mai primitiv și mai puțin creator. În unele domenii continuă să stăruie tradițiile romanice, în altele sînt imitate edificiile toscane, iar în alte privințe sînt copiate aproape orbește modelele nordice (nu numai cele franceze, ci și cele germane). Dar și aici, arhitecții italieni preconizează propriile lor soluții care nu ne îngăduie niciodată să luăm lucrările lor drept opere ale maeștrilor germani sau francezi, fiindu-le propriu un anume specific național.

Dintre edificiile din Emilia, cea mai importantă este biserica San Francesco din Bologna (il. 13) construită de Marco da Brescia în anii 1246—1263 (fațada a fost transformată la sfîrșitul secolului al XIV-lea)[201]. Pornind de la modelele franceze (cor poligonal, arcbutanți divizarea în șase părți a bolților, proporții alungite), această biserică se distinge în interior printr-un calm al liniilor pe care degeaba l-am căuta chiar și în cele mai clasice catedrale franceze: stîlpi octogonali netezi susțin arce frînte destul de scunde; torurile și nervurile tind spre aplatizare avînd profilaturi extrem de simple; micile ferestre nu știrbesc senzația de masivitate a pereților care constituie baza întregii compoziții arhitecturale. Cu mult mai gotică este o altă biserică din Bologna, și anume San Petronio (il. 14) a cărei construcție a început în anul 1390 cu participarea directă a lui Fra Andrea da Faenza, superiorul ordinului serviților[202]. Autorul proiectului și arhitectul principal al lucră-

rilor a fost Antonio di Vincenzo. Venind în întîmpinarea dorințelor orgolioase ale bolonezilor care-și propuseseră să-i întreacă pe florentini, el a făcut proiectul unui edificiu grandios, întrecînd ca dimensiuni catedrala din Florența. Conform proiectului gîndit de Vincenzo, biserica San Petronio urma să aibă un plan în formă de cruce latină cu trei nave (nava centrală urma să aibă 185,54 m, iar transeptul — 132,98 m); navele laterale erau prevăzute cu capele, iar deasupra traveei formate de transept, era prevăzută o cupolă avînd o bază octogonală (și o înălțime de 76,25 m), înconjurată de patru turnuri; în jurul corului, Vincenzo se pregătea să amplaseze douăsprezece capele. Proiectul a fost realizat, însă, numai în parte: lucrările de construcție s-au prelungit exagerat de mult, fiind înălțate doar navele longitudinale cu capelele și unul dintre turnuri în chip de campanilă (terminată în anii 1481—1492); fațada a rămas neterminată (părțile superioare au rămas la roșu). Fațada a fost rezolvată foarte plat, folosindu-se pentru decorarea ei dreptunghiuri alungite ce aminteau vag de încrustația protorenascentistă. În interior, asemănarea cu catedrala florentină este indiscutabilă, Antonio di Vincenzo împrumutînd de la aceasta ferestrele rotunde, forma stîlpilor, deschiderile ample dintre stîlpi. Dar la San Petronio, în comparație cu catedrala din Florența, toate proporțiile sînt mai alungite, ceea ce a dus la accentuarea principiului gotic. Arhitectul a recurs aici nu numai la arce mai accuzat frînte și la stîlpi mai zvelți, dar a renunțat în mod conștient și la cornișa din console situată deasupra arcadei. Totodată, a complicat profilatura stîlpilor fasciculați și a torurilor, înlocuind profilele dreptunghiulare cu unele semicirculare, potențînd astfel jocul de lumină și umbră. Fiecare capelă are cîte o uriașă fereastră gotică, aceste ferestre aproape anihilînd pereții fațadelor laterale, care seamănă cu pereții „traforați" ai catedralelor nordice.

Mai tîrziu decît în Toscana și independent de ea, ordinele călugărilor cerșetori elaborează un tip

propriu de biserică și pentru Veneția. Pentru acest tip sînt caracteristice deschiderile largi prevăzute cu arcade, fapt datorită căruia se evită aspectul de izolare al navei centrale de cele laterale, corul poligonal, stîlpii cu profilul rotund [Santa Maria Gloriosa dei Frari (c. 1340—1443), Santi Giovanni e Paolo (1333—1430)][203]. La Padova se construiește biserica de plan hexagonal, Sant Antonio (Il Santo), începută în anul 1232 și terminată în 1350[204]. Aspectul ei exterior masiv și puțin armonios îmbină în mod eclectic forme romanice vechi, cu altele gotice noi și cu forme orientale (cupolele sînt influențate de biserica San Marco din Veneția). Puternice înrîuriri franceze trădează catedrala din Genova, reconstruită în interior după incendiul din anul 1296, între anii 1307 și 1312[205]. Portalurile ei în retragere, bogat profilate, realizate încă din secolul al XIII-lea, ca și turnurile (a fost construit numai unul) au ca punct de pornire prototipurile franceze, în timp ce încrustația cu marmoră, ce constă din benzi orizontale alternative, întunecate și deschise, continuă tradițiile italiene locale.

Fără îndoială, edificiul cel mai mare și cel mai „pur" gotic din Italia de Nord este catedrala din Milano a cărei construcție a început în anul 1386 (pl. 15)[206]. Construirea acestui imens lăcaș a fost încheiată abia la începutul secolului al XIX-lea. La realizarea lui au participat atît italieni [lombarzii Simone da Orsenigo, Campionesi, Filippo degli Organi din Modena (1402—1448), Antonio Averlino (1452—1454), Giovanni Solario și fiul său Guiniforte (pînă în 1476)] cît și francezi (Nicolas Bonnaventure, Jean Mignot) și germani (Hans din Freiburg, Heinrich din Gmünd, Ulrich din Vissingen). La sfîrșitul secolului al XV-lea, Dolcebuono și Omodeo, folosindu-se de sfaturile lui Leonardo și ale lui Francesco di Giorgio Martini, au transformat cupola, iar în cursul cinquecentoului, Pellegrino Tibaldi a împodobit fațada cu uși și ferestre în stil renascentist care se împacă greu cu contraforturile gotice. Se poate ca participarea unui număr așa de mare de arhitecți să fi

fost cauza principală a nereuşitei acestei grandioase întreprinderi. De tip bazilical, cu cinci nave longitudinale (în lungime de 148 m) şi cu un transept din trei nave, catedrala are pe traveea centrală o cupolă şi se termină cu un cor poligonal. Atît în plan, cît şi în amenajarea faţadelor realizate din marmoră, formele goticului nordic au găsit un larg teren de aplicaţie. Dar aceste forme sînt receptate extrem de superficial, într-un sens pur decorativ. Aşa fiind, ele n-au fost supuse, ca în Toscana, unei prelucrări organice, de aceea ele se îmbină destul de mecanic cu tradiţiile italiene. În ciuda abundenţei de contraforturi, arcbutanţi şi fiale, întreaga clădire se risipeşte pe orizontală fiind lipsită de caracterul diafan şi de caracterul de „traforaj" al catedralelor franceze. Elementele verticale îşi pierd sensul intrinsec, transformîndu-se în motive preponderent decorative. Ele sînt golite de conţinut emoţional, producînd o impresie de monotonie. Formele arhitectonice nu sînt transfigurate, ci date sub aspectul lor structiv nud, scheletul construcţiei fiind în mod naiv mascat de decoraţia gotică. Spaţiul interior nu este destul de dinamic şi nu are acea fluenţă pur gotică. Stîlpii fasciculaţi, asemănători cu coloanele, sînt împodobiţi cu capiteluri reprezentînd statui sub baldachine. Aceste statui, în combinaţie cu bazele prea „fluide", denaturează proporţiile stîlpilor. În plus, stîlpii duc o existenţă izolată deoarece torurile lor nu sînt continuate direct de nervuri. De aceea, aici lipseşte acea elansare impetuoasă a liniilor care conferă de obicei interiorului gotic acea puternică trăire emoţională. Totul este pătruns, în catedrala milaneză, de spiritul de compromis. Acest spirit a încătuşat atît voinţa creatoare a maeştrilor gotici, cît şi pe cea a artiştilor renascentişti. El i-a împins pe aceştia continuu la sacrificii reciproce, le-a cerut să cedeze, să renunţe la principii, să înlocuiască soluţiile organic necesare cu soluţii impuse din afară. În sfîrşit, acest spirit a determinat acel caracter profund ambiguu care-i este propriu catedralei milaneze, ce ne frapează într-o măsură mult mai mare prin cantitatea ma-

terialelor și eforturilor cheltuite la construirea ei, decît prin profunzimea și perfecțiunea concepției.

Paralel cu arhitectura ecleziastică, în secolele XIII—XIV se dezvoltă rapid și arhitectura civilă[207]. În legătură cu noile necesități comunale, au început să se înalțe tot mai des edificii cum sînt primăriile și clădirile pentru organele centrale ale administrației orășenești (*palazzo del commune*, *palazzo della ragione*, *broletto*, *arengario*, *credenza*), loggii, turnuri, spitale, aziluri, arsenale, porturi, fîntîni. La acestea s-au adăugat palatele aristocrației orășenești care au păstrat în multe privințe caracterul de cetate, întrucît cei care le locuiau doreau să fie la adăpost de luptele purtate pe străzi. În epoca trecento-ului, palatul încă nu este dominant, ca în secolul al XV-lea, în raport cu biserica. Arhitecturii ecleziastice îi revine, ca și în trecut, principalul rol. Dar palatul și vila se eliberează de constrîngerea canoanelor gotice înaintea edificiilor bisericești. În ele răzbate insistent suflul laic. Către sfîrșitul secolului al XIV-lea, acest proces al umanizării arhitecturii civile se manifestă deosebit de vădit într-o serie de palate și vile din Toscana, care înrîuresc în mod nemijlocit operele timpurii ale lui Brunelleschi.

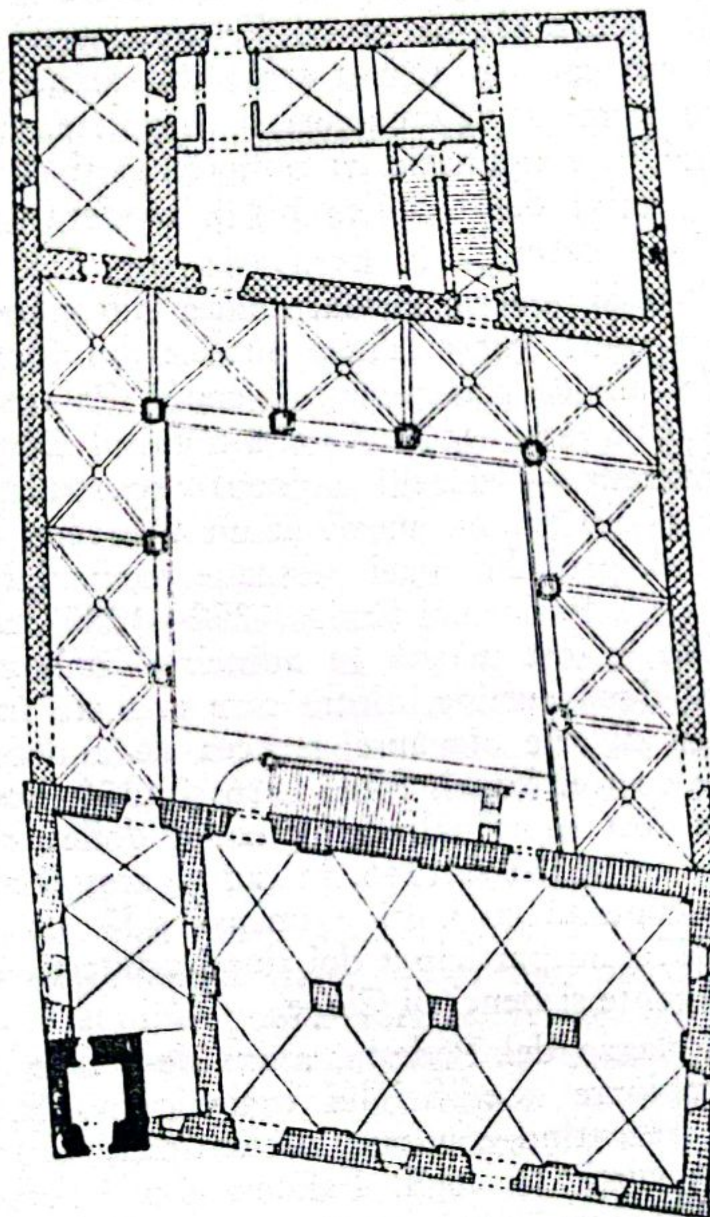
Palatele comunale din secolele XIII—XIV mai păstrează încă multe trăsături romanice. Ele sînt masive și monumentale cu un aer preponderent sever. Detaliile gotice (arcele frînte, ferestrele) se îmbină destul de neorganic cu baza romanică ce determină aproape în întregime concepția arhitecturală. Cele mai timpurii exemplare (Palatium communis din Bergamo, 1182—1198; *broletto*-ul din Brescia, c. 1187; *broletto*-ul din Como, 1215; *broletto*-ul din Milano, 1228—1233) au fost înălțate pe solul Italiei de Nord. Pentru ele este tipic planul dreptunghiular și fațada cu două nivele; primul nivel este amenajat sub forma unei galerii deschise. Aceste galerii își au obîrșia în tradițiile arhitecturii bizantine și ale celei romanice timpurii. Un monument deosebit de caracteristic pentru arhitectura lombardă este Palazzo Pubblico din

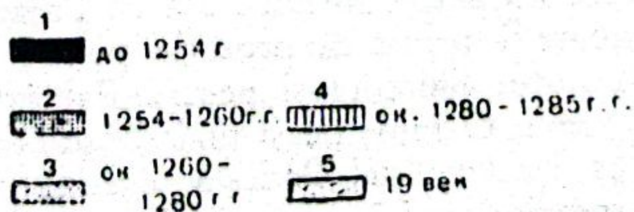
Piacenza, a cărui construcţie a început în anul 1280 (il. 16)[208]. Aici a fost excelent pus în valoare contrastul „pictural" dintre placarea cu marmoră colorată a primului nivel şi cărămida aparentă a celui de-al doilea. Ferestrele de forme diferite sînt îmbrăţişate de arce semicirculare înscrise unul într-altul ce sînt folosite de ancadramente ornamentale de efect. Foarte specifică este cornişa sub care se află o friză din arcaturi. Peretele se termină cu creneluri şi turnuleţe. Acestea din urmă în combinaţie cu policromia şi cu ornamentaţia celui de-al doilea nivel, conferă faţadei un caracter pictural.

Mult mai severe şi mai solide din punct de vedere tectonic sînt clădirile publice din Florenţa. Între ele, un loc proeminent îl ocupă Palazzo del Podestà (din anul 1574 — aşa-numitul Bargello, iar în prezent — Muzeul naţional), construit între anii 1254 şi 1260 ca anexă la un turn mai vechi aparţinînd, probabil, unei persoane particulare (il. 17 fig. 7)[209]. Puţin mai tîrziu (1260—1285), această clădire a fost mărită în adîncime, îmbogăţindu-se cu două curtine, dintre care una era înconjurată cu diverse atenanse, iar cea de a doua cu o loggie cu trei laturi. Între 1316 şi 1320, această loggie a fost supraînălţată cu un al doilea nivel, iar între anii 1333 şi 1346, în cadrul acestui nivel, a fost acoperită cu bolţi o imensă sală. La ultimele lucrări au participat doi tineri arhitecţi: Neri di Fioravante şi Benci di Cione.

În Palazzo del Podestà, avem de-a face cu o nouă îmbinare a edificiului romanic în chip de bloc, reprezentînd construcţia-sală tipică, a turnului şi a curţii cu logii. Palatele din Viterbo şi Orvieto încă nu aveau turnuri, aşa că Palazzo del Podestà poate fi privit ca prototip pentru Palazzo Vecchio din Florenţa şi pentru Palazzo Pubblico din Siena. O inovaţie şi mai substanţială reprezintă, la Palazzo del Podestà, curtina cu loggii, care trebuie privită ca unul dintre cele mai timpurii monumente florentine de acest gen (il. 18). Fie că vom considera aceste curtine, cum face Patzak[210], ca avîndu-şi obîrşia în caravan-seraiu-

rile orientale, fie că le considerăm asemenea lui Birnbaum[211] ca inspirate de forumul roman, un lucru este sigur: arhitectura civilă le-a împrumutat din cea ecleziastică, în care curtinele au căpătat o largă răspîndire în mînăstiri. Nu degeaba curtinele primelor *palazzi* sînt numite, de obicei,





7. **Florența. Palazzo del Podestà. Plan (1. Pînă în 1254; 2. 1254—1260; 3. Pe la 1260—1280; 4. Pe la 1280—1285; 5. Secolul al XIX-lea)**

în vechile documente, „*chiostri*". Meritul arhitecților care au ridicat Pallazzo del Podestà constă în faptul că ei au unit construcția-sală cu o curtină, pregătind astfel terenul pentru dezvoltarea palatului renascentist.

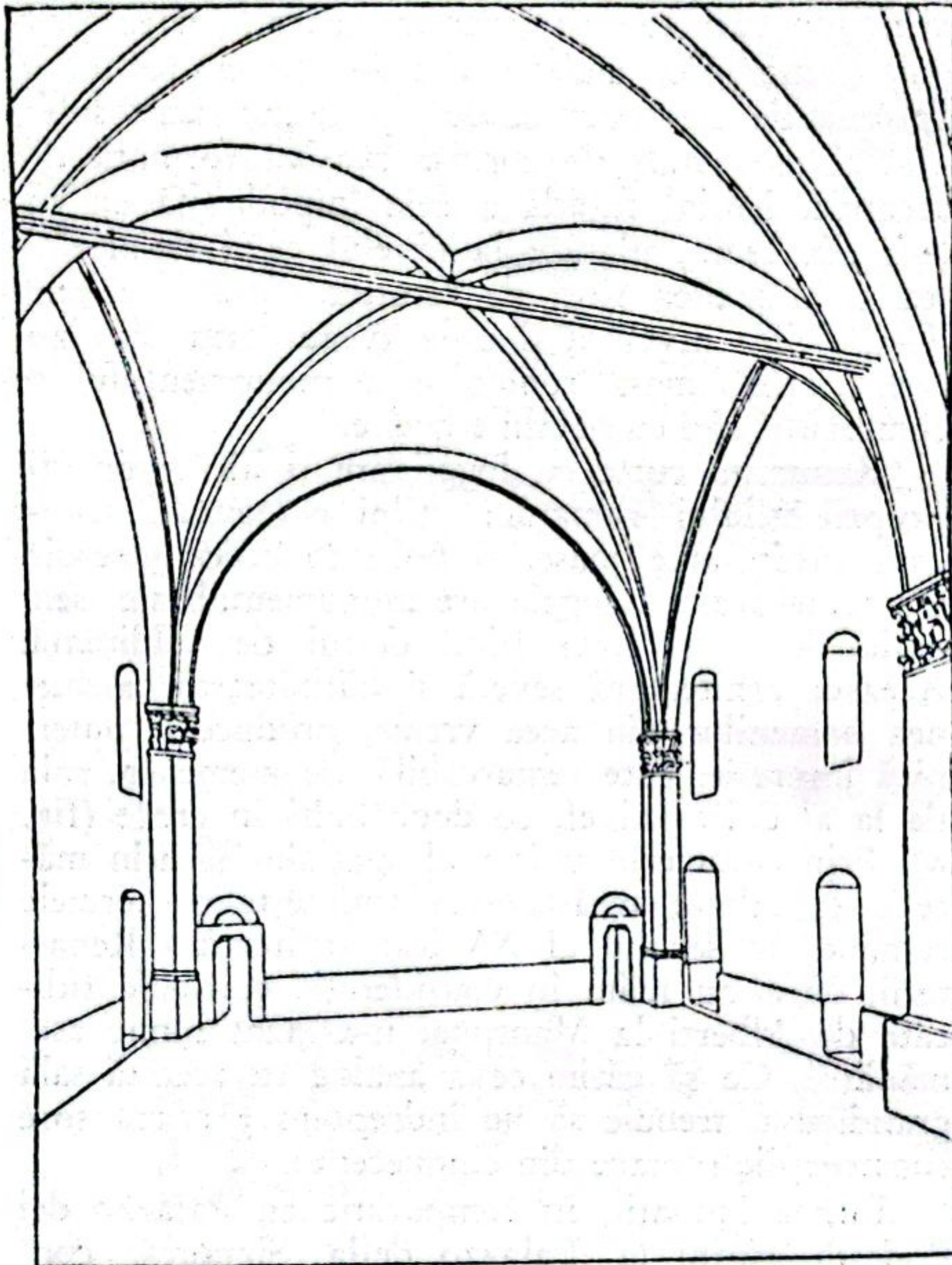
În exterior, Palazzo del Podestà se deosebește printr-un caracter cam sumbru. Pereții netezi, turnul, crenelurile, ambrazurile — toate acestea îl apropie de construcțiile de tip cetate, fapt subliniat și mai mult de cornișa masivă formată din arcaturi. Inițial fațada a fost împodobită cu galerii din lemn, plasate la nivelul celui de-al doilea și al treilea rînd de ferestre. Ferestrele celui de-al doilea nivel ca și ușile aveau forme pur gotice. Astfel, masa romanică a monumentului se combină și aici cu detaliile gotice.

Renumita curte cu loggii are și aici proporții proprii stilului romanic: stîlpi octogonali scunzi care susțin arce joase, și bolți în cruce, greoaie. Cu toate acestea, loggia are monumentalitate, senzația de spațialitate fiind destul de subliniată. Această arhitectură severă și bărbătească, asemenea oamenilor din acea vreme, produce o puternică impresie. Este remarcabilă, de asemenea, sala de la al doilea nivel, cu două bolți în cruce (fig. 8). Prin caracterul unitar al spațiului și prin măreția ei calmă, această sală amintește de termele romane. În secolul al XV-lea, arhitectura Renașterii, dacă nu luăm în considerație edificiile ridicate de Alberti la Mantova, n-a creat nimic asemănător. Ca să găsim ceva analog cu această sală grandioasă, trebuie să ne îndreptăm privirea spre construcțiile romane din cinquecento.

Puține inovații, în comparație cu Palazzo del Podestà, găsim la Palazzo della Signoria, construit între anii 1298 și 1314, după proiectul lui Arnolfo di Cambio (pl. 19)[212]. Și aici avem de-a face cu un volum romanic greoi cu aspect de bloc, cu turn și cu curte interioară încinsă cu loggii pe toate cele patru laturi.

Această curte a fost modificată în anul 1454 de către Michelozzo care a înlocuit stîlpii octogonali cu coloane. Mult mai elegant este Palazzo

Pubblico din Siena (1298—1309; il. 20) cu turnul lui de mare efect (construit în anii 1338—1349 după proiectul fraților Minuccio și Francesco di Rinaldo din Perugia)[213]. Fațada este împodobită cu triforii, cu arce frînte, cu un brîu de arcaturi,



8. Florența. Palazzo del Podestà. Sala de la etaj.

ușor concav, datorită căruia se accentuează minunatul joc de umbră și lumină ce învăluie ca o aură ușoară elementele ornamentale atît de îndrăgite de sienezi. Este foarte frumoasă și curtina de la Palazzo Pubblico (il. 21) realizată în anii 1325—

1328 de Rosso, Agostino di Giovanni și Agnolo. Stîlpii octogonali sprijină arce semicirculare; deasupra arcadei sînt plasate triforii cu arhivolte plate frînte sub care se află steme sculptate. Și în principalul lor edificiu public, sienezii rămîn credincioși gusturilor proprii. Ei recurg la un decor somptuos acolo unde florentinii ar fi lăsat peretele gol, zidit din bucăți mari de piatră de formă rectangulară. În această privință, o construcție florentină deosebit de caracteristică este Porta di San Frediano (1333—1366; pl. 22). Lipsită de orice ornamente, această poartă impune prin aspectul monolit al peretelui tăiat doar de o simplă arcadă cu o arhivoltă netedă, fără nici cea mai mică aluzie la profilatură. Atît de simplu și de expresiv știau să trateze suprafața numai florentinii a căror arhitectură păstrează și în secolul al XV-lea o legătură organică cu tradițiile romanice și protorenascentiste.

Un loc deosebit printre palatele comunale din trecento îl ocupă Palatul Dogilor, din Veneția[213a]. Fiind începută dinspre dig, în anul 1340, construcția a inclus inițial doar o singură sală pentru ședințele Marelui Consiliu (fațada ei cu ieșire spre piață era egală cu lungimea a șapte arcade din porticul parterului). Finisarea s-a prelungit pînă în anul 1419 cînd, în noua sală, s-a întrunit pentru prima oară înaltul organ al Republicii venețiene. Din anul 1424, Palatul dogilor a început să fie lărgit din partea dinspre piață. Adausurile și refacerile au durat întregul secol al XV-lea și o parte din al XVI-lea.

La decorarea Palatului dogilor au participat toți marii arhitecți, sculptori și pictori venețieni. De pildă, fastuosul ancadrament al ferestrei centrale de pe fațada dinspre dig a fost realizat de frații Iacobello și Pierpaolo dalle Massegne (1404), iar loggia (așa-numita „Loggia Foscara") de pe fațada dinspre piață și intrarea principală (așa-numita „Porta della Carta") — de către Giovanni Bon (începînd din anul 1438).

În arhitectura Veneției se împletesc în mod original tradițiile bizantine, arabo-musulmane și

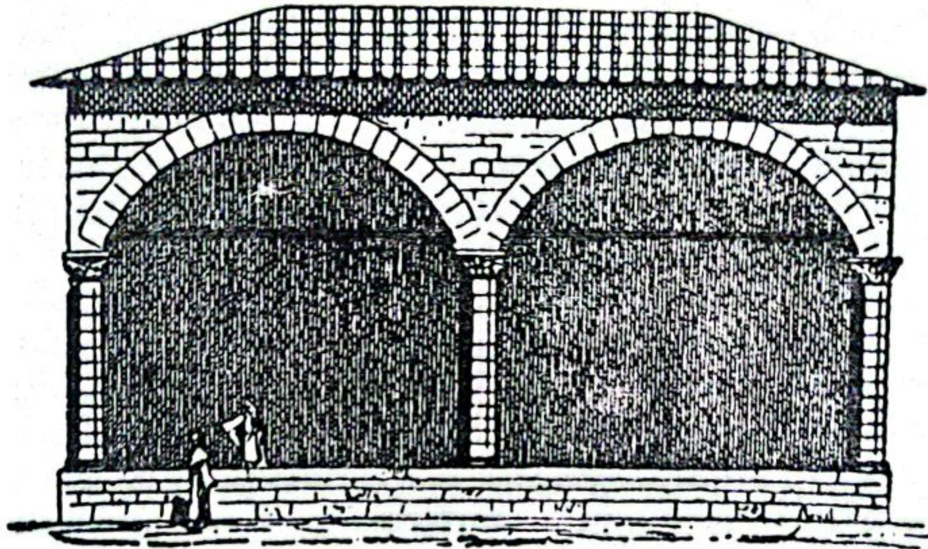
gotice. Ele fuzionează organic în acel stil pictural care definește întreaga arhitectură venețiană din secolul al XIV-lea. Pe scară deosebit de largă au fost folosite la Veneția elementele arhitecturii gotice tîrzii, prelucrate în sensul unui acuzat caracter ornamental.

În combinație cu o bogată policromie, aceste trăsături decorative gotice creează subtile efecte picturale luate în considerație în condițiile peisajului specific venețian, cu abundența lui acvatică, cețoasă care atenuează contururile și formele obiectelor.

La Palatul dogilor au căpătat expresie tendințele pictural-atectonice ale arhitecturii venețiene. La parter, figurează un portic deschis. Stîlpii scunzi susțin arce frînte care păstrează mult din proporțiile romanice. Deasupra porticului este amplasată o galerie. Coloanele ei zvelte redate într-un ritm accelerat susțin arce treflate deasupra cărora se întinde o friză din rozase traforate ce conțin, înscrise în ele, cîte o formă cvadrilobă. Peretele este zidit din cărămidă ce formează un ornament ca un covor. Cornișa este terminată cu fleșe și cu creneluri de o formă ciudat capricioasă. Fleșele și crenelurile, în combinație cu zidăria ornamentală, fac ca peretele să pară mai ușor și, în ciuda suprafeței lui întinse, să nu strivească galeria și porticul de la bază. În condițiile luminii strălucitoare a soarelui meridional, porticul și galeria sînt concepute ca tranșant întunecate în contrast cu delicata nuanță de roz a peretelui, ale cărui ornamente creează impresia unei vibrații picturale. Această subtilă folosire a efectelor de umbră și lumină este caracteristică și pentru arhitectura venețiană de mai tîrziu.

Un loc important în edificiile publice le-a revenit loggiilor. În interiorul acestora aveau loc ceremonii obștești cum ar fi alegerile persoanelor oficiale, primirile ambasadorilor, încheierea tranzacțiilor comerciale. Cu vaste loggii-galerii au fost dotate primăriile din Nordul Italiei, în care cele dintîi au devenit o parte componentă indispensabilă a clădirii. Dar loggiile ca entități de sine stă-

tătoare erau răspîndite încă din epoca romană. Nu este exclus ca ele să-şi fi avut obîrşia în porticul elenistic. În orice caz, la Constantinopol existau porticuri deschise (στοαί) în care se purtau discuţii şi se încheiau operaţii comerciale. Porticu-



9. Florenţa. Loggia Bardi

rile-pavilioane le erau cunoscute, de asemenea, francilor şi provensalilor. În Italia, familiile aristocrate ţineau la obiceiul de a-şi înălţa din cărămidă loggii familiale (*loggie di famiglie*). Aici se odihneau seara, jucau şah şi cărţi, benchetuiau în sunetul muzicii. Tot aici făceau nunţi şi se ocupau de afaceri. Încă înainte de secolul al XII-lea erau în posesia unor asemenea loggii familiile Pulci, Peruzzi, Adimari, Cavalcanti, Bardi, Buondelmonti, Frescobaldi, Cerchi şi alţi reprezentanţi ai aristocraţiei. Toate aceste construcţii au dispărut pentru totdeauna şi ele pot fi reconstituite numai pe baza vechilor crochiuri (fig. 9)[214]. Tocmai aceste loggii de familie au servit ca prototip pentru renumita *Loggie della Signoria* (sau *dei Lanzi*) din Florenţa (pl. 23), construită de Benci di Cione şi de Simone Talenti în anii 1376—1382[215]. Cu principala faţadă spre Piazza della Signoria, această loggie era unul dintre principalele edificii comunale ale Florenţei în care aveau loc cele mai însemnate evenimente sociale şi recepţiile solemne. Acestea au dictat, pe-

semne, stilul sever al construcţiei, ale cărei forme se disting prin calmul clasic al proporţiilor şi prin monumentalitatea ei remarcabilă. Locul de unde aleşii poporului Florenţei se adresau mulţimii nu putea fi altfel amenajat. Masivi stîlpi fasciculaţi susţin patru grandioase arce semicirculare (nu frînte!) — trei înspre piaţă şi unul înspre Uffizi. Ampla deschidere a arcelor (11—12 m) subliniază vastitatea spaţială a compoziţiei arhitecturale care nu mai conţine nici măcar o aluzie la tensiunea specific gotică. Arhitecţii accentuează în fel şi chip elementele orizontale (soclurile şi capitelurile stîlpilor, zona impostelor, tiranţii metalici, atticul, cornişa, balustrada). Ei evită în mod premeditat un prea bogat joc de umbre şi lumini, simplificînd în acest scop profilatura arcelor şi a stîlpilor. Profilatura stîlpilor constă doar din pilaştri plaţi despărţiţi de toruri semicirculare. Aceşti pilaştri aplatizează stîlpii făcînd din ei părţi componente organice ale peretelui. Caracterul plat al peretelui nu este cîtuşi de puţin atenuat nici de micile nişe gotice foarte puţin adînci, cu figurile Virtuţilor, şi nici de stemele sculptate pe attic. Deasupra atticului se întinde un rînd de console pe care se sprijină o arcatură din mici arce treflate. Această cornişă bogată constituie o excelentă terminaţie pentru perete întrucît arcele aruncă o umbră densă care dă senzaţia de îngreunare a cornişei. Deasupra se întinde banda unei balustrade traforate ale cărei goluri rotunde contrastează cu zona umbrită a cornişei. În Loggia della Signoria, arhitecţii florentini din trecento au creat una din capodoperele lor. Aici, goticul a fost prelucrat atît de creator, încît edificiul respectiv — o adevărată mîndrie a Republicii florentine — poate fi pus fără teamă alături de construcţii protorenascentiste şi renascentiste cărora le este apropiat ca spirit.

De Loggia della Signoria ţin, fără îndoială, din punct de vedere stilistic, loggiile *dei Mercanti* din Bologna (1382—1384; il. 24) şi din Siena (1417—1428; pl. 25). Prima a fost construită de Lorenzo di Bagnomarino şi de Antonio di Vincenzo[216]. Aici se efectuau operaţii de bursă şi se rezolvau liti-

giile comerciale. Prototipul florentin a fost supus, aici, unei puternice goticizări: stîlpii susțin arcuri frînte înguste, nivelul doi are ferestre gotice duble cu ancadramente ornamentale și un baldachin gotic cu balcon, în centru. Din cauza baldachinului, ferestrele au fost retrase puțin în lături, așa încît axul lor nu corespunde cu axul arcelor frînte amplasate sub ele. Arcele sînt flancate de adînci nișe semicirculare cu figura Jurisprudenței și cu figurile pînă la brîu ale sfinților-patroni. O arcatură, o cornișă bogat ornamentală și crenelurile încununează fațada care se distinge printr-o mare eleganță și picturalitate. În comparație cu loggia florentină aici frapează gradul mai redus de severitate și de tectonicitate al concepției. Mult mai apropiată de prototipul florentin este loggia sieneză pe care, fără a avea suficiente temeiuri, Adolfo Venturi o atribuie lui Jacopo della Quercia[217]. Tradiția pune această construcție în legătură cu numele insignifiantului Cano di Matteo. Cel care a terminat de construit edificiul a fost Pietro di Minella (al doilea nivel al clădirii a fost înălțat, tîrziu, în epoca Renașterii). Arce semicirculare, ușoare și elegante, se sprijină pe stîlpi puternici cu profilatură gotică destul de complexă (domină torurile semicirculare). Arhivoltele arcelor se deosebesc printr-o simplitate și mai mare decît în Loggia della Signoria. Aceste arce degajă un spirit renascentist atît de autentic, încît ele ne amintesc de arcadele de la *Ospedale degli Innocenti;* extrem de caracteristic este faptul că și aici stîlpii sînt decorați cu nișe care impietează asupra caracterului lor structiv. Astfel că, deși gotici ca formă și ornamentație, stîlpii sprijină arce renascentiste ca proporții. Și ceea ce este și mai semnificativ — această îmbinare este receptată de privitor ca pe deplin firească.

Între anii 1352 și 1358, la Florența a fost construită încă o loggie ca parte componentă dintr-un mic edificiu foarte elegant. Este vorba despre așa-numita Loggia del Bigallo, opera unor arhitecți din școala lui Andrea Pisano (il. 26)[218].
 Ea a fost construită din fondurile societății de

binefacere pentru ocrotirea copiilor abandonați sau pierduți. Copiii din această categorie erau ținuți în loggia de colț pentru a putea fi recunoscuți sau înfiați. Clădirea avea două nivele, pereții absolut netezi împărțiți pe verticală de mulúri. Primul nivel prevăzut cu două arcade oarbe de formă semicirculară și cu o loggie de colț este despărțit de nivelul al doilea printr-un attic simplu. Această simplitate a peretelui cu elementele lui calme, aplatizate anticipează deja compoziția fațadei de la Palazzo Ruccellai. Pereții celui de-al doilea nivel sînt prevăzuți cu ferestre gotice duble, iar deasupra loggei sînt amplasate trei statui sub baldachine gotice. Stîlpii, arcele semicirculare și balustradele loggiei sînt executate cu o minuțiozitate de bijutier. Podoabele lor ornamentale și figurative, în ciuda caracterului lor plat, contrastează în chip fericit cu netezimea peretelui față de care par ușoare, ajurate. Arhitectul a speculat aici în mod foarte subtil contrastul dintre netezimea peretelui și eleganta decorație gotică, inserată abil în severul ansamblu arhitectonic pătruns în multe privințe de spirit renascentist.

Paralel cu edificiile publice, în secolul al XIV-lea au fost construite și multe *palazzi* și *ville* particulare. Tocmai în acest timp a fost elaborat acel tip de *palazzo* pe care avea să-l moștenească și să-l desăvîrșească sub aspect morfologic epoca quattrocento-ului. În aceste palazzi din trecento pot fi deja întîlnite toate elementele de bază ale palatului renascentist tîrziu: împărțirea clar exprimată în etaje, paramentul din piatră cioplită, curți interioare înconjurate de loggii. Este adevărat, aceste palate păstrează încă mult din caracterul sumbru al castelelor medievale, dar de-a lungul secolului al XIV-lea, ele devin tot mai prietenești, mai sărbătorești ca atmosferă: li se mărește numărul ferestrelor, care lasă lumina să pătrundă din abundență, turnurile devin mai scunde sau sînt cu totul abandonate, sînt folosite pe scară largă elementele gotice (arce frînte, ferestre duble și triple) sînt precizate proporțiile loggiilor care devin tot mai ușoare, mai aeriene. Dar în epoca

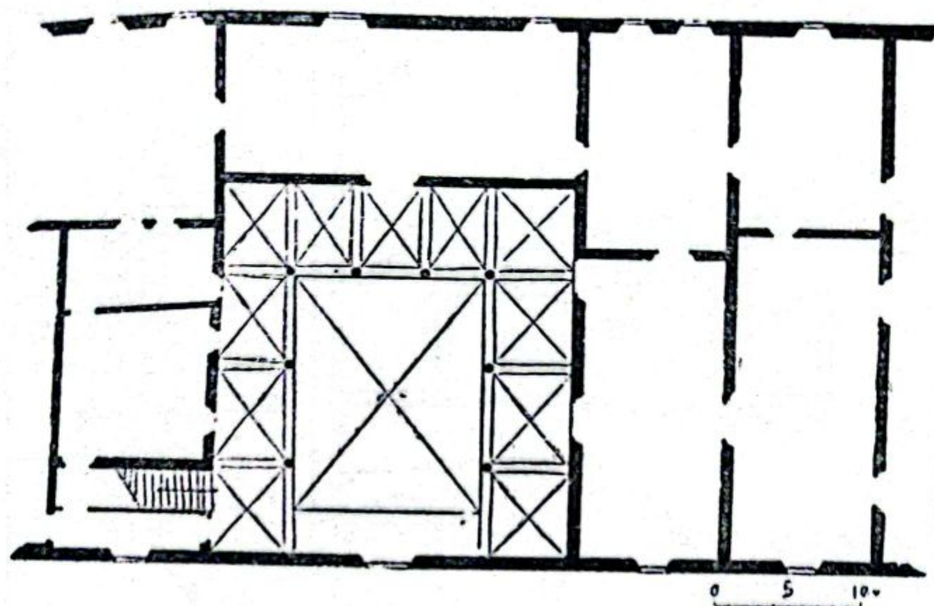
trecento-ului încă nu se conturează acea schimbare hotărîtoare care avea să se definească atît de precis în operele lui Brunelleschi, Michelozzo și Alberti: la baza compoziției fațadelor nu stă un sistem unitar al proporțiilor, detaliile de arhitectură antică lipsesc cu desăvîrșire, între diferitele etaje nu este făcută o gradație destul de netă, din care cauză, peretele nu are destulă suplețe. Fatadele sînt oarecum monotone; ele pot fi făcute mai scurte sau, dimpotrivă, pot fi alungite, fără ca efectul artistic de bază să sufere. De aceea se creează impresia de nedefinit pe care o dau palatele trecentiste, mai ales cînd sînt comparate cu edificiile renascentiste tîrzii: celor dintîi le lipsește atît orientarea logică spre un scop anumit, cît și armonia proporțiilor.

Este aproape regulă ca palatele din ducento și trecento să aibă la parter o arcadă deschisă formată din arce frînte. Aici erau amplasate birourile comerciale și depozitele celor ce locuiau palazzo-ul respectiv sau prăvălii date cu chirie. Alăturate unul altuia, asemenea porticuri formau, în orașe, pasaje de trecere acoperite care încadrau străzile și sub acoperămîntul cărora te puteai feri de ploaie și de arșiță. Numai bogații patricieni din secolul al XV-lea au renunțat la amplasarea în cadrul parterului a unor încăperi comerciale și de serviciu. În palatele acestora, de-o parte și de alta a portalului central se află mici ferestre practicate în peretele foarte compact. În palatele din ducento și trecento, ferestrele constituie principalele elemente decorative ale nivelelor doi și trei. La Siena, sînt preferate ferestrele duble și triple cu distinse forme gotice (palazzo Tolomei, il. 27; Grotanelli; Buonsignori), la Florența — ferestrele largi și scunde, terminate cu un arc scund (palazzo Mozzi; Frescobaldi; Minerbetti; Davanzati, il. 28; aripa stîngă a palatului della Mercatanzia și altele). La Palazzo Guinigi din Lucca (al treilea sfert al secolului al XIV-lea) întîlnim chiar ferestre cvadruple cu patru mici arce frînte. Înălțimea etajelor descrește în sus. Parterul este clădit cel mai adesea din piatră fățuită lăsată uneori cioplită

doar sumar. Etajele sînt tencuite și împodobite cu fresce sau în sgraffito. La etaj numai ancadramentele ferestrelor sînt făcute din piatră. În Nordul Italiei este folosită pe scară largă cărămida, iar pentru decorație — terracota. În palatele mai timpurii, fațada se termină sus cu creneluri, mai rar — cu metereze, iar în construcțiile tîrzii — cu acoperișuri puternic reliefate. Este foarte caracteristic faptul că încă din secolul al XIV-lea împărțirea fațadei nu ține seamă de amplasarea încăperilor din spatele ei. Foarte des, arhitecții folosesc ferestre oarbe ce coincid uneori cu locul de îmbinare a pereților interiori. Ele sînt dictate doar de nevoia de a se asigura simetria. În timp ce constructorii germani și francezi grupează ferestrele absolut liber și adesea asimetric, în funcție de amplasarea încăperilor, italienii tind spre o compoziție riguroasă și echilibrată, bazată pe distribuirea egală a ferestrelor.

Este probabil ca încă din secolul al XIII-lea, arhitecții să fi început să introducă în palatele și vilele particulare micile curți interioare (*cortili*). Acest motiv a căpătat o deplină dezvoltare numai în secolul al XIV-lea (mai ales în a doua lui jumătate). Din păcate, aceste *cortili*, ca și aproape toate aceste *palazzi* din ducento, au suferit mult din cauza transformărilor ulterioare, așa încît astăzi este foarte anevoie de restabilit aspectul lor inițial. Exemple timpurii de *cortili* oferă Palazzo Gambacorti din Pisa, Spini și Minerbetti din Florența, Poppi din Casentino[216]. Pentru toate acestea este tipic planul liber, asimetric, deseori chiar accentuînd plasarea lor întîmplătoare. Pe una din laturile unei asemenea *cortile* se află scara, loggiile încă nealcătuind un patrulater închis. De-a lungul celei de-a două jumătăți a secolului al XIV-lea și în primul deceniu al secolului al XV-lea, aceste *cortili* cresc în dimensiune și dobîndesc o formă strict regulată. Stîlpii grei și masivi sînt înlocuiți cu alții subțiri, zvelți, eleganți, apropiați de forma coloanelor, arcele semicirculare devin mai suple, proporțiile degajînd o impresie de seninătate. La adăpostul acestor loggii se respiră ușor,

viața pare minunată și veselă. Dintre motivele arhitecturale din trecento, *cortili* sînt poate cele mai renascentiste ca spirit, întrucît ele reflectă din plin noua concepție umanistă despre lume. Tocmai de aici pornește linia de dezvoltare ce duce



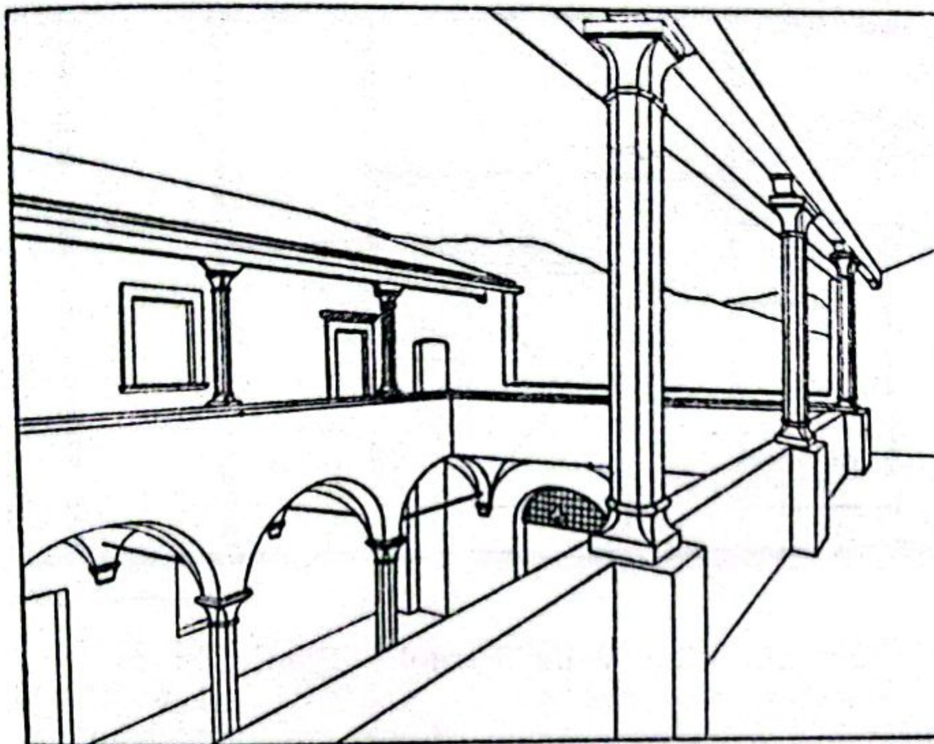
10. Careggi. Villa delle Pergole. Plan.

la operele timpurii ale lui Brunelleschi care și-a educat simțul proporțiilor studiind aceste remarcabile modele ale arhitecturii trecentiste tîrzii în care moștenirea gotică se dizolvă aproape fără a lăsa urme.

În valea rîului Arno, aproape de Filine, familia Franzesi della Foresta și-a construit, în anul 1374, o vilă a cărei curte interioară (*cortile*) s-a păstrat în bune condiții (il. 29)[220]. Curtea este înconjurată pe toate laturile cu loggii (pe laturile lungi ale dreptunghiului loggia are cîte cinci arcade, iar pe cele înguste — cîte trei) prevăzute cu bolți în cruce (fără nervuri). Înspre pereți, bolțile se sprijină pe console. Între coloane sînt întinse arce semicirculare atît de zvelte încît le prefigurează pe cele realizate de Brunelleschi. Arhivoltele sînt absolut netede. Arcele se sprijină pe stîlpi octogonali destul de scunzi, cu capitele foarte originale, împodobite cu două rînduri de protuberanțe formate din palmete. Proporțiile masive

ale stîlpilor trădează încă o strînsă legătură cu tradiţiile romanice care determină în multe privinţe stilul acestei *cortile* toscane precis datate.

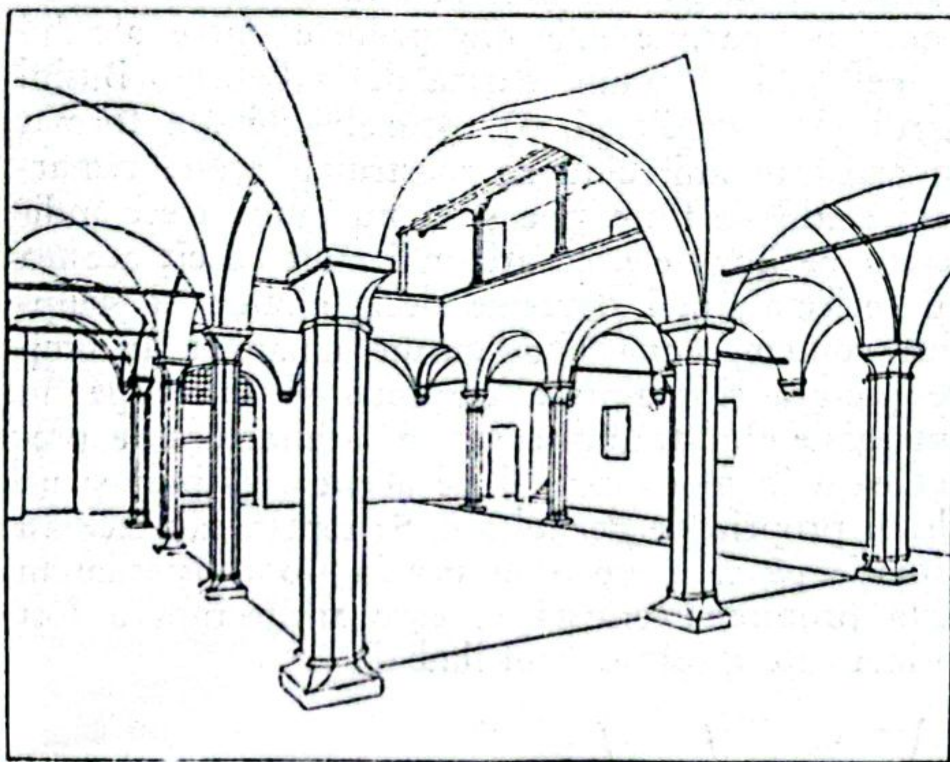
În ultimul pătrar al secolului al XIV-lea a fost construită, probabil, curtea interioară din



11. Careggi. Cortile în Villa delle Pergole.

Palazzo Davanzati din Florenţa[221]. Este o *cortile* foarte îngustă, avînd loggia (cu cîte două arcade) numai pe două laturi. Stîlpii ce susţin arcele semicirculare au rămas la forma octogonală, dar au devenit mai alungiţi, mai zvelţi. Ei şi-au pierdut caracterul masiv, specific romanic. Aceleaşi trăsături stilistice pot fi constatate şi la stîlpii octogonali ai uneia dintre cele mai fermecătoare curţi interioare, aparţinînd vilei *delle Pergole* din Careggi, proprietatea familiei Pazzi pînă în anul 1478, cînd a fost confiscată (fig. 10, 11 şi 12)[222]. Excelent restaurată, această vilă are o curte încinsă cu loggii pe trei laturi. Loggiile împodobesc nu numai parterul, ci şi etajul. Mai mici ca dimensiuni, dar identici ca formă cu cei de la parter, stîlpii octogonali susţin, la etaj, acoperişul. Capitelele stîlpilor sînt netede, simple, lăsînd im-

presia unei severități deosebite. Și cu toate că arcele sînt destul de largi și turtite, loggile dau senzația de ceva neasemuit de ușor. Această arhitectură mai folosește destul de mult limbajul arhaic, dar poate tocmai de aceea este așa de atrăgătoare.

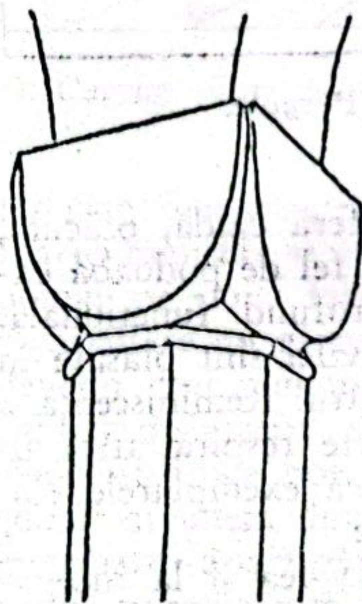


12. Careggi. Cortile în Villa delle Pergole.

Ea este învăluită într-o atmosferă caldă, plăcută, nu are nimic de prisos, nici un fel de podoabă exterioară, fiind rațională și profund funcțională. Toate încăperile de locuit ale vilei sînt plasate în jurul curții care se află în centru. Reminiscență a atrium-ului etrusc, această curte respiră atîta liniște și echilibru încît ne evocă exemplarele clasice ale arhitecturii renascentiste.

La sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui următor, stîlpii octogonali zvelți, împodobiți cu capitele din frunze, devin un motiv extrem de popular în arhitectura Florenței. Îi aflăm în admirabila loggie din Palazzo di Parte Guelfa (il. 30), în curtea interioară a vilei din Careggi (loggia de la fîntînă: il. 31) și la Palazzo Capponi (Via de Bardi, 26) care se poate să-i fi aparținut, la timpul său, lui Niccolò da Uzzano (il. 32)[223].

Stîlpii octogonali au o formă atît de alungită și de elegantă încît, strict vorbind, nici nu mai pot fi numiți stîlpi, ci un fel de coloane octogonale care nu mai au nimic gotic. Ei poartă cu grație arce semicirculare împreună cu care formează deschideri largi. Tocmai acestui grup de monumente îi aparține una din primele opere ale lui Brunelleschi, și anume curtea de la Palazzo Busini Bardi (Via de Benci, 3). Brunelleschi s-a format ca artist în anii cînd se construiau aceste remarcabile edificii florentine și el nu putea trece indiferent pe lîngă ele, cu atît mai mult cu cît acestea au reflectat, mai devreme decît pictura și sculptura contemporană, noile gusturi umaniste. În timp ce pictura și sculptura continuă să se adape în întregime din tradițiile gotice, arhitectura le prelucrează în mod original pe acestea, găsindu-și un drum propriu de dezvoltare. Se repetă cam aceeași situație pe care am avut ocazia s-o constatăm în arta protorenascentistă în care arhitectura a fost prima care a folosit noul limbaj.



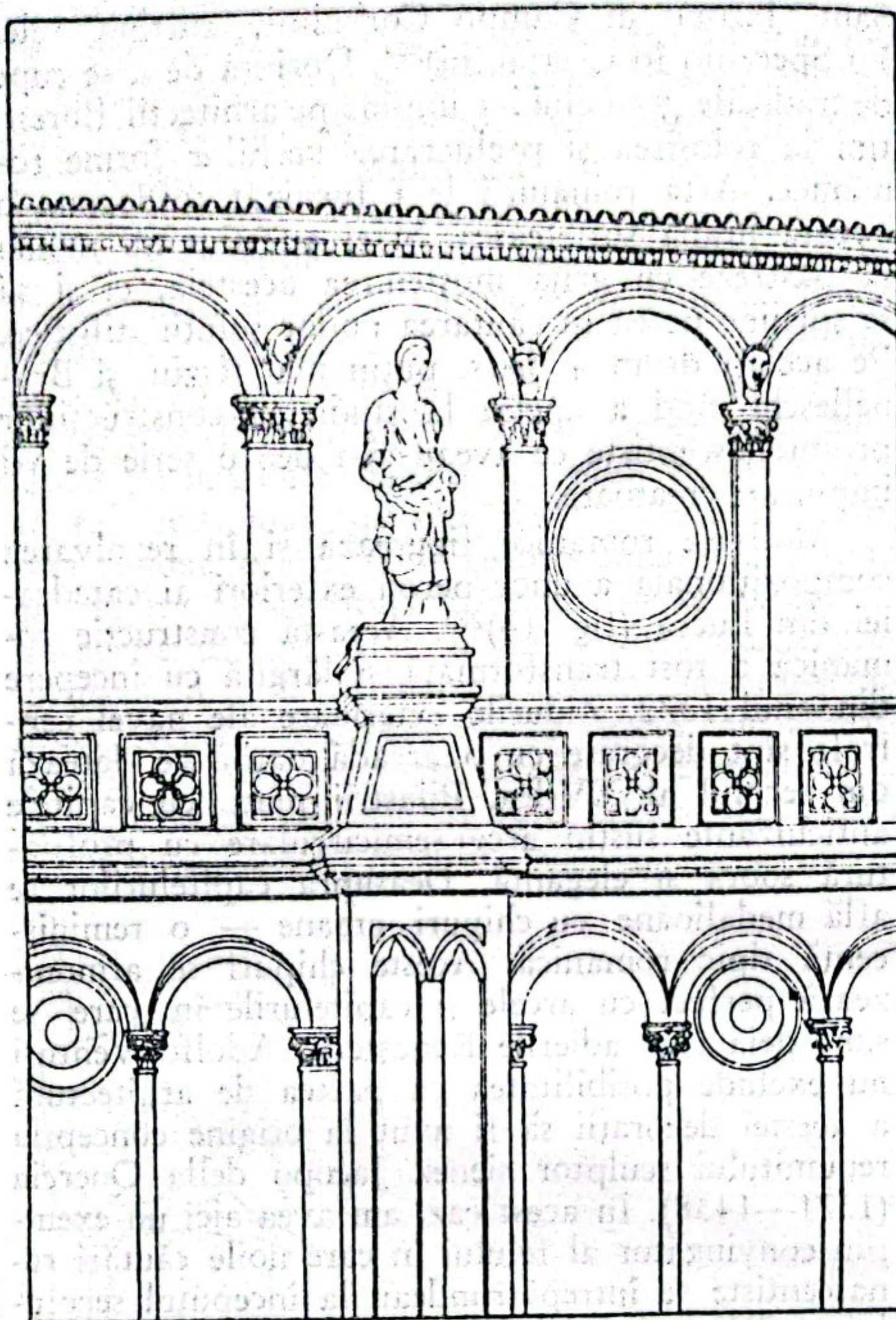
13. Florența. Palazzo Bardi Caniggiani. Capitel.

Că arhitectura florentină de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și de la începutul celui de-al XV-lea avea cu adevărat tendința de a se desprinde de moștenirea gotică, o dovedește clar și apariția, într-o serie de edificii din acea vreme, a capitelului în formă de cub (porticul cu trei arcade din Palazzo Bardi Caniggiani, fig. 13; porticul bisericii

Sant' Jacopo in Campo Corbolini; curtina vilei Lo Specchio în Quaracchi)[224]. Dorința de a se rupe de tradițiile goticului i-a împins pe arhitecții florentini la folosirea și prelucrarea vechilor forme romanice. Arta romanică le-a furnizat totdeauna o bogată hrană sufletească. Și ei au știut nu numai să păstreze cu grijă moștenirea acesteia, ci și să se sprijine pe ea în căutarea noilor soluții stilistice. Pe același drum a mers, puțin mai tîrziu, și Brunelleschi cînd a apelat la studierea construcțiilor protorenascentiste ce aveau să-i dea o serie de vii impulsuri creatoare.

Motivele romanice figurează și în rezolvarea compozițională a unor pereți exteriori ai catedralei din Lucca (fig. 14)[225]. Această construcție romanică a fost transformată și lărgită cu începere din anul 1372. Zidurile exterioare ale navei centrale sînt decorate cu o arcadă oarbă ce datează din secolul al XV-lea. Pilaștrii plați cu capitele antichizante susțin arce semicirculare cu profilatură sobră și elegantă. Deasupra capitelurilor se află medalioane cu chipuri umane — o reminiscență tipic romanică. Aceste chipuri se armonizează perfect cu arcele și capitelurile în care se simt deja clar adierile Renașterii. Adolfo Venturi nu exclude posibilitatea ca partea de arhitectură a acestei decorații să fi avut la origine concepția renumitului sculptor sienez Jacopo della Quercia (1371—1438). În acest caz, am avea aici un exemplu convingător al felului în care noile căutări renascentiste se întrepătrundeau la începutul secolului al XV-lea cu vechile tradiții romanice.

Arhitectura din trecento sau, mai exact spus, arhitectura gotică a Italiei, a fost apreciată în chipurile cele mai diferite. Unii, ca Burckhardt și Geymüller, au judecat-o exclusiv din unghiul de vedere al artei renascentiste, din care cauză ei ori i-au subliniat trăsăturile renascentiste, ori au pus accentul pe caracterul ei insuficient renascentist. În acest fel, desigur, importanța ei istorică era subestimată. De pildă, pentru Geymüller[226], arhitectura gotică a Italiei nu era altceva decît o
 „modă goticizantă a Renașterii", „Renaștere în



14. Lucca. Catedrala. Pereții exteriori ai navei centrale.

veșmînt goticizant", „artă de tranziție de la stilul romanic la cel renascentist". Alții, ca, de pildă, Adolfo Venturi și Fiocco, au tratat întregul gotic ca pe un fenomen vădit de import care a pătruns întîmplător în arta italiană, aceasta dobîndindu-și, chipurile, propria ei înfățișare numai în măsura în care a rupt-o hotărît cu tradiția gotică. Este caracteristic faptul că Adolfo Venturi, autorul unei

lucrări capitale de istorie a artei italiene, a considerat chiar că este posibil să treacă arhitectura gotică a Italiei cu totul sub tăcere. O a treia categorie de cercetători, ca, de pildă, Argan, au manifestat o atitudine cu totul deschisă față de arhitectura din ducento și trecento. Ei au considerat că totul în ea este la fel de valoros fiind entuziasmați de decorativismul ei, cît și de policromia ei distinsă. În sfîrșit, o ultimă categorie cum sînt Paatz, Krönig, Keller, și-au propus să descifreze specificul din punctul de vedere istoric al acestei arhitecturi, străduindu-se să-i determine rădăcinile și elementele componente. Angajați în elaborarea unor cercetări monografice amănunțite, ei s-au lăsat, însă, atît de mult antrenați de concluziile pe care le-au tras, încît au pierdut perspectiva de ansamblu a dezvoltării.

Ar fi, desigur, absolut greșit să se nege înalta originalitate a goticului italian și să se aplice în aprecierea lui criterii pur renascentiste. Arhitectura italiană din secolele XIII—XIV are o importanță a sa proprie, indiscutabilă. Ea își are realizările, rațiunile ei precum și chipul ei propriu. Importanța artistică obiectivă este diferită de la o epocă la alta. Oricît de înaltă ar fi aprecierea dată arhitecturii gotice a Italiei, un lucru este neîndoielnic: ea n-a dat opere ce ar putea fi puse alături de catedralele franceze, germane și engleze. Ea nu are suficient elan, nu are o organicitate profundă; adesea poartă pecetea compromisului și trădează de multe ori dependența de modelele franceze. De aceea, ea n-a putut să devină un fenomen profund înrădăcinat în solul italian în măsura în care a devenit arhitectura protorenascentistă și cea renascentistă. Și totuși arhitectura gotică a Italiei exercită un mare farmec. Ea a fost mai puțin afectată de decorativitatea superrafinată a goticului flamboiant, avînd un caracter mai material, mai teluric. Prezervînd legătura organică cu tradițiile romanice, ea a asimilat și multe elemente proprii curentului protorenascentist. Pe această bază, arhitecții italieni

 din secolul al XIV-lea au știut să creeze o serie

de opere admirabile în care eleganta decorație gotică se îmbină în mod original cu masivele volume romanice și cu elementele protorenascentiste. Și dacă în focul polemicii, teoreticienii renascentiști de mai tîrziu au făcut totul pentru a denigra „goticul barbar“, în schimb, artiștii Renașterii au avut față de acesta o atitudine diferită: artiști ca Jacopo della Quercia și Lorenzo Ghiberti au păstrat cu grijă și și-au însușit în mod organic moștenirea gotică, iar un inovator îndrăzneț ca Brunelleschi a înlăturat ce nu-i convenea în stilul gotic, preluînd din el tot ce-l putea ajuta să elaboreze noul său stil.

IV. SCULPTURA DIN TRECENTO

În comparaţie cu pictura, sculptura secolului al XIV-lea are un caracter mai artizanal[227]. Tradiţiile vechiului meşteşug de breaslă dăinuie în ea mult timp deoarece marile opere de sculptură sînt executate de colective de artişti. În trecento, sculptura de muzeu n-a căpătat încă o prea mare răspîndire, continuînd să domine, ca şi mai înainte, plastica monumentală (morminte, altare, ancadramente de portaluri) care necesita participarea unui întreg grup de artişti angrenat în crearea unor mari ansambluri (il. 33, 42). Aceste altare şi morminte conţineau zeci de statui şi reliefuri, dintre care multe au fost mai tîrziu dispersate, intrînd în muzee unde duc azi o existenţă stingheră. Privitorul contemporan contemplă adesea aceste lucrări de sculptură din trecento ca fiind de sine-stătătoare, pe cînd, în realitate, fiecare constituia o componentă organică a unui ansamblu sculptural în care ele ocupau un loc bine definit. Latura iconografică a acestor monumente era nu numai statuată cu precizie, ci şi plină de un complex conţinut simbolico-alegoric, îmbrăcat în forma unor riguroase „corespondenţe", în care o figură o completa în mod logic pe alta şi oricare scenă redată în relief intra în componenţa unui ciclu riguros gîndit.

În secolul al XIV-lea, principalul rol în arta plastică l-a jucat pictura. Ea a preconizat noi so-

luţii compoziţionale, a elaborat un original limbaj artistic, indicînd şi sculpturii drumul de urmat. Pictorii le dădeau în mod curent desene sculptorilor, pe baza cărora aceştia îşi realizau statuile şi reliefurile. Este posibil, de pildă, ca Giotto să-i fi făcut lui Andrea Pisano schiţe pentru reliefurile Campanilei; Agnolo Gaddi i-a ajutat, la rîndul său, cu desene pe meşterii care au lucrat la împodobirea Loggiei dei Lanzi şi acelaşi Gaddi, împreună cu Lorenzo di Bicci şi cu Spinello Aretino, a realizat schiţe pentru statuile catedralei din Florenţa, statui cioplite în marmoră de către Piero di Giovanni Tedesco. Această subordonare a sculpturii faţă de pictură se explică prin faptul că mijlocul de expresie predilect al sculptorilor din trecento era linia în faţa căreia volumul sculptural se retrăgea pe planul doi. Nu degeaba artiştii din acea vreme reproduceau cu atîta plăcere veşmintele. Aceasta le oferea posibilitatea să redea cu mijloacele sculpturale cele mai fine fiorituri liniare pătrunse de un gingaş ritm gotic. Acest interes deosebit pentru veşminte şi pentru tratarea lor decorativă constituie o caracteristică a artei gotice tîrzii. El favorizează asimilarea pe scară largă a influenţelor franceze care au jucat un rol important în formarea unor artişti ca Tino di Camaino, Lorenzo Maitani, Andrea şi Nino Pisano, Giovanni di Balduccio, Pierpaolo şi Jacobello dalle Massegne, Niccolò di Piero Lamberti. Ca şi în sculptura gotică tîrzie din Franţa, în sculptura italiană din secolul al XIV-lea formele îşi pierd caracterul monumental, dobîndind o deosebită eleganţă şi fragilitate. Cel mai mult se pune preţ pe graţiozitate, pe drăgălăşenie, pe eleganţă: acum nu mai este pe plac forţa plastică a lui Niccolò Pisano nici patosul tragic al fiului său Giovanni. Înflorirea artei metalelor preţioase imprimă o adîncă pecete şi asupra sculpturii monumentale în care-şi face apariţia meticulozitatea finisării, specifică pentru relicvarele, crucifixele, cupele şi cîrjele episcopale făcute din argint. Marmora este polisată, ceruită, colorată prin combinarea aurului şi argintului cu tonuri închise de

albastru şi de roşu. Această policromie apropie coloritul statuilor şi reliefurilor de emailurile ce împodobesc obiectele de argint şi de aur. Figurile sînt redate în poze graţioase, mişcarea fiind subordonat fandării gotice. Aceleaşi formule compoziţionale sînt repetate la nesfîrşit. Se pierde simţul proporţiilor, devenind, în schimb, mai acută înţelegerea laturii decorative a operei artistice. Altarele şi mormintele sînt concepute în aşa fel încît să frapeze imaginaţia privitorului nu atît prin logica structurii compoziţionale, cît prin îngrămădirea picturală a numeroase figuri, reliefuri, nişe, pinacluri, vimperguri, colonete răsucite sau simple. Figurile puternic reliefate, ce fac ca spaţiul sculptat să se asemene cu „cutia“ gotică, aruncă umbre nete ce contrastează cu părţile luminate pe care licăreşte deseori poleiala aurită sau argintată. Toate acestea dau impresia unei licăriri picturale foarte agitate, deosebită radical de impresia de claritate şi echilibru pe care o vor lăsa mormintele renascentiste. Către această picturalitate rafinată, plină de vibraţie, sculptorii trecentişti tindeau pe deplin conştienţi întrucît ea nu numai că potenţa efectele decorative; dar servea şi ca puternic mijloc de acţiune emoţională.

Oricît de gotică ar fi sculptura trecentistă, în cadrul ei poate fi distinsă, totuşi, şi o originală linie de dezvoltare protorenascentistă. Ea duce de la Niccolò Pisano şi mai ales de la Arnolfo di Cambio către Orcagna, Alberto Arnoldi şi artiştii care au participat la împodobirea aşa-zisei Porta della Mandorla a catedralei florentine. Această linie este strîns legată de tradiţia artei lui Giotto care, la rîndul ei, determinase, de asemenea, în multe privinţe maniera lui Andrea Pisano.

Pentru diferitele şcoli de sculptură din trecento, unul din locurile de vază îl ocupă Şcoala sieneză. Aceasta a jucat un rol covîrşitor în procesul elaborării acelui elegant stil trecentist care a înlocuit stilul impozant al maeştrilor protorenascentişti. Siena a reacţionat totdeauna cu deosebită sensibilitate la arta franceză. Aceasta captase nu numai atenţia pictorilor, dar şi pe cea a sculptorilor că-

rora le-a impus prin rafinament. Trăsăturile distinctive ale sculpturii sieneze din secolul al XIV-lea sînt gingășia deosebită, picturalitatea, grația, și un fin lirism. Prelucrarea marmorei atinge uneori o virtuozitate atît de mare încît ne sugerează acel fin *sfumato*, ca o anvelopă transparentă ce învăluie cele mai bune statui sieneze.

Punctul de pornire al sculpturii sieneze din trecento îl constituie creația lui Giovanni Pisano sau, vorbind mai exact, decorația sculpturală a fațadei catedralei sieneze care fusese realizată de el cu ajutorul discipolilor de-a lungul ultimilor cincisprezece ani ai secolului al XIII-lea. În această decorație, Giovanni pornise de la modelele plasticii monumentale franceze, dar în comparație cu maeștrii francezi el ajunsese la o tratare cu mult mai liberă a sculpturii. O eliberase pe aceasta de subordonarea oarbă față de arhitectură, renunțase la cerințele exagerat de rigide ale sculpturii „de serie", păstrînd pentru fiecare figură importanța ei de sine stătătoare și plasîndu-și liber statuile pe cornișe și în cadrul ferestrelor fără a le pune în legătură strînsă cu nișele și cu baldachinele. Pline de patos și de viață, aceste statui constituie tot ce a creat mai bun Giovanni Pisano. Ele trăiesc o intensă viață plastică și îndrăznețele atitudini în care sînt redate exprimă o profundă emoție lăuntrică. Adepții și elevii lui Giovanni Pisano au ajuns foarte repede la depersonalizarea marii lui arte. Neînțelegînd măreția concepției maestrului lor și patosul tragic propriu creațiilor sale, ei au împrumutat de la Giovanni numai formele exterioare, schemele compoziționale, punînd principalul accent pe efectele de ordin pur decorativ. Această tendință se manifestă cu pregnanță în lucrările lui Tino di Camaino (c. 1280—1337/38; il. 34—35) care a fost, probabil, discipolul direct al lui Giovanni Pisano[228].

Tino provine din atelierul care a decorat fațada catedralei din Siena. El trebuie să fi cunoscut bine operele pictorilor sienezi contemporani Simone Martini și Pietro Lorenzetti. Tablourile acestora i-au educat gustul și l-au învățat să pre-

ţuiască frumuseţea liniei cu mlădieri line. Dar el s-a străduit totodată să păstreze interesul moștenit de la Giovanni Pisano pentru volum, cum o dovedesc o serie de lucrări timpurii (altarul San Ranieri în Pisa; statuile Madonei, la Pisa, Lucca și Torino, din anii 1306—1315; mormîntul împăratului Henric VII, Pisa, 1315). În Madonele sale, Tino merge pe urmele lui Giovanni, dar accentuează și mai mult fandarea tipic gotică a figurii și jocul capricios al faldurilor (il. 35). Uimitoarea plasticitate a formelor, specifică pentru creația lui Giovanni, cedează, aici, locul unui aspect de amorf. Fiind un artist extrem de productiv, Tino a executat cu punctualitate o mulțime de comenzi pentru morminte, în compoziția cărora a manifestat multă inventivitate (mormîntul cardinalului Riccardo Petroni în catedrala sieneză, 1318; pe cel al lui Gastone della Torre, patriarh de Aquileia, în Santa Croce, 1318—1319, il. 34; pe al episcopului Antonio Orsi, în catedrala din Florența, 1321). Sarcofagul celui de-al doilea dintre aceste monumente funerare este împodobit cu reliefuri ce reproduc scene din viața lui Cristos; figurile abia se profilează din fundal, fiind foarte aplatizate. Acesta este tipul de basorelief pe care, îl va dezvolta ceva mai tîrziu Andrea Pisano care a cunoscut, fără îndoială, lucrările lui Tino. Începînd din anul 1323 și pînă la moarte, Tino a locuit la Neapole, unde a devenit sculptorul preferat al nobilimii angevine pentru care a executat multe monumente funerare (pentru Ecaterina de Austria, în San Lorenzo, 1323—1324; pentru Maria de Ungaria, în Santa Maria Donna Regina, 1325—1326; pentru micuța Maria de Anjou, în Santa Chiara, 1329; pentru Carol de Calabria, tot în Santa Chiara, 1332—1333; pentru Maria de Valois, tot acolo, 1335—1337 ș.a.). La Neapole, Tino s-a apropiat cu totul de sculptura franceză la al cărei farmec n-a putut rezista. Cu fiecare an, formele plastice ale lucrărilor sale devin tot mai gingașe și mai elegante, suprafețele capătă rotunjimi și devin tot mai netede, în expresia chipurilor apare o feminitate accentuată iar veșmin-

tele cad în falduri tot mai bogate și mai întortochiate. Artistul recurge cu multă plăcere, în această perioadă, la policromarea sculpturilor. Din goticul francez, Tino a împrumutat acele trăsături care erau mai apropiate de înclinațiile sale lirice. Totuși, oricît ar fi de grațioase operele lui napolitane, ele păstrează un aer artizanal de care Tino nu s-a putut debarasa niciodată. Lucrînd lesne și repede, el tindea nu atît spre finisajul meticulos cît spre efectele pur decorative. În plus, el n-are acces la înțelegerea structurii formelor și îi este străin simțul proporțiilor. Aceste lipsuri sînt compensate de o fină prelucrare, aproape picturală a marmorei și de acea receptare lirică a lumii, definitorie pentru majoritatea artiștilor sienezi.

Mult deasupra lui Tino se situează, ca valoare, un alt sculptor sienez, și anume Lorenzo Maitani (m. 1330)[229]. Maitani poate fi considerat, fără teama de a greși, drept una dintre figurile centrale ale întregii sculpturi trecentiste (il. 36—39). El pregătește terenul pentru Andrea Pisano, iar prin acesta, pentru Ghiberti al cărui „relief pictural" își are obîrșia în tradițiile plasticii sieneze din anii douăzeci ai secolului al XIV-lea.

Despre tinerețea lui Maitani nu știm nimic. El cunoștea, fără îndoială, operele lui Giovanni Pisano, dar n-a fost elevul direct al acestuia. La sfîrșitul deceniului doi și în deceniul următor el a lucrat temporar la Perugia și la Siena. Dar activitatea sa a decurs îndeosebi la Orvieto, unde a fost chemat, în anul 1301, ca arhitect principal al catedralei. Cum se știe, după proiectul lui a fost construită fațada acesteia. Documentele atestă că el a executat, în anul 1325, figurile turnate în bronz ale îngerilor, plasate deasupra portalului principal, iar în anul 1329 — cele patru simboluri ale evangheliștilor de pe brîul ce înconjură parterul. Aceste lucrări au îngăduit să se atribuie lui Maitani și o parte din renumitele reliefuri ce împodobesc stîlpii ce flanchează portalurile (il. 36—39). Aceste reliefuri au fost cioplite de Maitani între anii 1310 și 1330 cu concursul a patru ajutoare. Maestrului însuși îi aparțin reliefurile celor

trei registre inferioare de pe stîlpul lateral stîng (începînd cu scena „Genezei animalelor" pînă la cea cu „Izgonirea lui Adam și a Evei din rai") și ale celor două registre inferioare de pe stîlpul lateral drept („Învierea morților", „Iadul" și grupurile drepților și păcătoșilor). Aceste reliefuri vădesc foarte clar că Lorenzo Maitani a fost un eminent artist.

Reliefurile celor patru stîlpi alcătuiesc un sistem teologic bine închegat. Scenelor din Vechiul Testament le sînt opuse acele scene din Noul Testament care reprezintă împlinirea profețiilor vechitestamentare. Imaginile sînt plasate după principiul „corespondențelor". Ciclul începe dinspre stînga („Geneza animalelor" și „Facerea omului") și-și găsește împlinirea în extrema dreaptă, în scena „Judecății de apoi". Pe cei doi stîlpi din mijloc sînt redate scene vechitestamentare și evanghelice, figuri de profeți și de sibile, semifiguri de îngeri. Toate imaginile sînt încadrate de mlădițe de iederă, de acant sau de viță de vie care formează un desen ce se repetă ritmic. Acest ornament vegetal este folosit cu pricepere pentru strîngerea laolaltă a unor subiecte diferite executate într-o manieră pur miniaturală.

Suprafața fiecărui stîlp poate fi asemuită ușor cu o pagină dintr-un manuscris gotic. Vrejurile încadrează, ca și în manuscrisele miniate franceze, diferite scene și figuri lipsite de monumentalitate. Compoziția în ansamblu, are un caracter diafan, ajurat, amintind de miniaturile gotice, la fel de fragile și de elegante. Nu încape îndoială că în concepția compozițională de ansamblu Lorenzo Maitani a pornit de la miniaturi, și anume de la cele franceze. O analiză mai atentă a stilului său confirmă în întregime această primă impresie, dovedind totodată că artistul trebuie să fi cunoscut foarte bine și produsele franceze din fildeș.

Lui Maitani îi place să înfățișeze figuri grațioase, fragile, uscățive, cu membre subțiri, cu chipuri gingașe. El tratează în mod diferit tipurile feminine mai durdulii și pe cele bărbătești mai musculoase, avînd cunoștințe de anatomie remar-

cabile pentru vremea lui, ceea ce i-a dat motive lui Cavalcaselle să-l compare cu Verrocchio și cu Pollaiolo. Pentru el nu constituie nici o greutate să înfățișeze omul în pozițiile cele mai neobișnuite și în mișcările cele mai complexe. Dar se străduiește totdeauna să subordoneze figura bidimensionalității, așa cum subordonează aceluiași ritm și faldurile curgătoare, puțin reliefate, ale veșmintelor. Spre deosebire de Niccolò și de Giovanni Pisano, Maitani evită altorelieful. Toate imaginile realizate de el sînt aplatizate, folosindu-se de basorelief în limitele căruia reușește să redea totuși o foarte bogată gradație a volumelor.

Pe Maitani îl interesează nu numai figura umană, ci și natura înconjurătoare. Cu o veracitate nemaiîntîlnită în secolul al XIV-lea, el înfățișează diferite specii de arbori, de arbuști, promontorii stîncoase, rîuri, aștri. Pornind de la pictura contemporană lui, el încearcă să recurgă chiar și la racursiuri în perspectivă[230]. Este adevărat, acestea din urmă îi creează dificultăți, dar însuși faptul că le introduce în relief, printre primele, ne permite să-l considerăm drept unul din fondatorii „reliefului pictural“ care a atins o strălucită înflorire în creația lui Ghiberti și Donatello. Dar Maitani știe să înfățișeze cu multă veridicitate și figurile de animale. În rîuri înoată pești, pe țărmurile stîncoase se văd păsări (una dintre ele s-a înălțat în tăria cerului) în fața lui Dumnezeu-tatăl se află oi, un țap, un taur, un cal, un leu, o cămilă, redate cu mare fidelitate (il. 36).

Arta lui Maitani marchează un imens spor al capacității de observație a artistului, o importantă lărgire a orizontului său. Ar fi totuși o greșeală să se vadă în aceasta o cotitură de importanță capitală. Realismul lui Maitani este încă un realism empiric, de orientare gotică. Unele detalii din realitate, surprinse uneori neobișnuit de veridic, sînt incluse într-o schemă decorativă convențională: ca și în trecut, figurile se arcuiesc grațios, structura anatomică a corpului este redată extrem de sumar, veșmintele formează falduri subordonate unui ritm ornamental și tot ca în trecut, chipurile păstrează

o expresie întrucîtva impersonală. Dacă imaginile create de Maitani ni se par totuşi mai veridice decît cele create de predecesorii săi, explicaţia acestui fapt trebuie căutată în înalta lui măiestrie şi în simţul înnăscut al formei. În privinţa cizelării formei, el poate fi comparat, credem, numai cu Andrea Pisano, care trebuie să fi cunoscut şi să fi îndrăgit operele sculptorului sienez.

Deşi Maitani a împrumutat mult de la Giovanni Pisano, el n-a fost niciodată un discipol supus al acestuia. Arta lui Maitani, rafinată şi desăvîrşită, trădează o altă orientare. Ea are multe trăsături care o apropie de pictura sieneză contemporană (Duccio şi mai cu seamă Simone Martini). Este probabil că tocmai pictorii să-i fi inculcat lui Maitani gustul pentru formele miniaturale şi pentru linia elegantă. Dar numai această sursă nu este suficientă pentru explicarea originii stilului lui Maitani. Acesta trebuie să fi venit într-un contact strîns cu arta franceză. Desigur, el a cunoscut bine obiectele din fildeş şi miniaturile franceze. Dar nu este exclusă chiar posibilitatea ca, asemenea lui Ramo di Paganelli şi lui Giovanni Pisano, el să fi călătorit în Franţa, unde a făcut cunoştinţă cu operele de sculptură monumentală. În orice caz, arta lui vădeşte pătrunderea în Italia în deceniile doi-trei ale secolului al XIV-lea, a unui nou şi puternic val al influenţei franceze.

Dacă Lorenzo Maitani este cel mai mare sculptor sienez, în schimb, Giovanni d'Agostino (c. 1311—1347) este cel mai distins[231]. Cele mai bune lucrări ale sale respiră o atmosferă de poezie cum rar se întîmplă [statuia Mariei (il. 40) şi a îngerului din grupul sculptural *Buna Vestire* aflate la Luvru şi la Victoria and Albert Museum, c. 1337; relieful înfăţişînd-o pe *Madona în slavă* şi doi îngeri în picioare, în Oratorio di San Bernardino din Siena, 1336 (il. 41); cele trei lunete ale noii catedrale din Siena cu figurile pînă la mijloc a Madonei şi a lui Cristos şi cu Cristos pe tron între doi îngeri îngenuncheaţi, 1340—1345]. Figurile graţioase sînt disimulate de veşminte ce cad în falduri dispuse ritmic, pe chipurile gingaşe stă-

ruie pecetea visării, marmora este prelucrată cu atîta delicatețe de parcă s-ar topi în lumina mediului ambiant. Această artă delicată se bucura de mare succes printre sienezi. Apropiată ca spirit de arta lui Simone Martini și a lui Lorenzo Maitani, ea constituie una dintre manifestările cele mai caracteristice ale vieții artistice din Siena.

Sculptorii sienezi erau foarte populari în secolul al XIV-lea. Ei lucrau la Florența, Neapole, Pistoia, Casole, Pisa, Volterra, Prato, Cortone, Perugia, Massa Maritima (renumitul mormînt San Cerbone din anul 1324 lucrat de Goro di Gregorio), la Messina, la Arezzo (mormîntul episcopului Guido Tarlati, din anul 1330, executat de Agostino di Giovanni și de Agnolo di Ventura; pl. 42). Ei se manifestau pretutindeni ca propagatori ai acelei elegante arte goticizante care captiva prin accesibilitate și prin frumusețile ei decorative. Printre acești sculptori, nu este nici unul de talia lui Maitani. Este vorba despre „mici maeștri" tipici care nu ostenesc să-și perfecționeze meșteșugul, dar care se cantonează puternic în tradiții. Abia la sfîrșitul secolului al XIV-lea, Siena promovează doi eminenți artiști — pe genialul Jacopo della Quercia și pe încîntătorul Francesco di Valdambrino. Dacă primul este pătruns parțial de ideile Renașterii, al doilea continuă să cultive vechile tradiții trecentiste care se îmbină, la el, în mod original cu ceea ce a adus nou creația lui Ghiberti și a lui Quercia.

O altă mare școală de sculptură din trecento este cea pisană, care a jucat încă din secolul al XIII-lea un rol conducător. Pisa a continuat să rămînă și în secolul al XIV-lea un important centru artistic de care era legată activitatea a doi foarte talentați sculptori — Andrea Pisano (il. 43—52) și fiul său Nino (il. 53—55). Ultimul a lăsat în urma sa o mare școală care a fost activă pînă în secolul al XV-lea. Din această școală provin o serie de lucrări (îndeosebi sculpturi în lemn) ce pot fi socotite, fără îndoială, printre capodoperele sculpturii trecentiste (il. 56—58).

Despre Andrea Pisano (c. 1290—1348)[232] nu există nici un fel de mărturii pînă în 1330 cînd a căpătat o comandă pentru uşile de bronz ale Baptisteriului din Florenţa, terminate abia în 1336 (il. 43—46). În această lucrare, Andrea se manifestă deja ca un maestru pe deplin format. Nu ne sînt cunoscuţi dascălii lui. În orice caz se poate afirma categoric că el este discipolul şi urmaşul direct al lui Giovanni Pisano. Andrea a aderat la direcţia mai tînără condusă de Lorenzo Maitani. El trebuie să fi cunoscut bine lucrările cercului sienez care i-a stimulat gustul pentru miniatural şi subtil. Probabil că în tinereţe s-a ocupat nu atît cu sculptura monumentală, cît cu arta bijuteriilor a cărei influenţă se simte puternic în reliefurile uşilor florentine.

Cînd Andrea Pisano a fost chemat la Florenţa, sculptura ducea aici o existenţă precară. Arnolfo nu lăsase după sine discipoli talentaţi şi florentinii se adresau pentru realizarea monumentelor funerare sculptorilor sienezi sau pisani. Ar fi, de aceea, greşit ca Andrea să fie considerat maestru florentin. Şi totuşi Florenţa l-a învăţat multe. Prin persoana lui Giotto, sculptorul pisan a venit în contact strîns cu un artist genial care l-a învăţat să sacrifice ceea ce nu era esenţial. În reliefurile sale ce împodobesc uşile Baptisteriului, Andrea Pisano a pornit nu o dată de la compoziţiile lui Giotto (*Vizita Mariei la Elisabeta, Botezul lui Ioan Botezătorul, Dansul Salomeei, Salomeea prezintă lui Irod capul lui Ioan Botezătorul*). El elimină tot ce-i de prisos, limitează strict numărul figurilor, simplifică la limită fundalul pesagistic şi arhitectural. Urmăreşte asiduu claritatea şi precizia structurii compoziţiei. În acest sens, a împrumutat mult de la Giotto. Stilul magnific, monumental al pictorului florentin îl transpune însă în limbajul unor forme uşoare, elegante, subordonate ritmului linear gotic, foarte curgător.

Uşile sînt împărţite în 28 de dreptunghiuri (cîte 14 de fiecare canat). În cele două registre de jos sînt înfăţişate opt figuri elegante personificînd virtuţile (il. 44), în următoarele registre se

desfășoară ciclul scenelor din viața lui Ioan Botezătorul (il. 45—46). Iconografia acestui ciclu se află sub înrîurirea directă a mozaicurilor din cupola Baptisteriului. Scenele și figurile reprezentînd virtuțile sînt închise într-un complicat cadru gotic în care triunghiuri ascuțite alternează cu linii curbe curgătoare. Aceste ancadramente în formă de trifoi cu patru foi i-au fost inspirate lui Andrea de modele franceze (cel mai probabil de reliefuri în fildeș) de la care a împrumutat motivul decorativ respectiv care contrastează, prin ritmul său capricios, cu dreptunghiurile calme, stabile. Andrea înscrie cu mare artă figurile în aceste ancadramente gotice. Asemenea lui Tino di Camaino și lui Maitani, el folosește basorelieful relativ plat pe care-l subordonează cu abilitate suprafeței. Cu o minuțiozitate de orfevru, el sculptează micile figuri delicate și gracile. Le imprimă acestora o ușoară fandare gotică și le învăluie în veșminte elegante ale căror falduri cad atît de frumos și de ritmic încît îi stîrnește privitorului asociații muzicale. Liniile acestor reliefuri au o muzicalitate egală cu cea a operelor lui Ghiberti care a fost un mare admirator al artei rafinate a lui Andrea Pisano.

Narațiunea este lipsită, la Andrea, de dramatism. El nu are într-o măsură suficientă acea tensiune interioară care caracterizează operele lui Giotto. Asemenea lui Petrarca, Andrea este un liric înnăscut. El cizelează fără astîmpăr formele, tinde să obțină ritmuri line, știe să scoată admirabil în evidență silueta figurii umane și evită tot ce este tăios, brutal, voit expresiv. Lumea lui ideală nu este zguduită de pasiuni puternice. Toate evenimentele, oricît ar fi de dramatice, decurg fără ciocniri. Dar narațiunea are o mare putere de persuasiune artistică. Privitorul vede în istoria tragică a lui Ioan Botezătorul o poveste frumoasă în care toate episoadele sîngeroase apar ca ceva întîmplător și efemer după care urmează un sfîrșit fericit.

Între anii 1337 și 1343, Andrea Pisano a condus lucrările de construcție ale Campanilei din

Florența. Predecesorul său fusese Giotto care înălțase, după mărturia lui Pucci, numai acea parte a Campanilei unde este plasat primul registru de reliefuri. Ghiberti afirmă că primele două reliefuri au fost nu numai concepute de Giotto, ci și realizate de acesta. Ghiberti a avut chiar prilejul să vadă schițele lui Giotto pentru reliefurile Campanilei. Stilul reliefurilor mai degrabă infirmă decît confirmă mărturia lui Ghiberti. El prezintă puține aspecte comune cu stilul frescelor lui Giotto. Lui îi este proprie aceeași grație care caracterizează lucrările ce aparțin indubitabil lui Andrea. În scenele *Facerea lui Adam* și *Facerea Evei* (il. 47—48), veșmîntul lui Dumnezeu-tatăl formează falduri lineare fine, de un ritm pur gotic. Degeaba am căuta analogii pentru aceste falduri ca și pentru plăpîndele figuri a Evei și a lui Adam în frescele și în tablourile lui Giotto. Există, de aceea, suficiente motive să credem că toate reliefurile au fost realizate de Andrea și de ucenicii lui. Desigur, nu este exclusă posibilitatea ca ei să se fi inspirat din schițele lăsate de Giotto ca moștenire, dar chiar dacă s-a întîmplat așa ceva, schițele respective au fost transformate de ei radical.

Dintre cele 21 de reliefuri din zona inferioară (despre conținutul lor vezi pp. 124, 125) este greu de degajat ce a realizat Andrea personal. El a activat aici cu numeroase ajutoare. Cele mai apropiate de stilul său sînt scenele *Facerea lui Adam, Facerea Evei,* alegoria țesutului, alegoria vînătoarei (il. 49—50). Celelalte reliefuri au fost sculptate sub directa lui supraveghere, autorii lor fiind nu artiști florentini, ci pisani. Între sejururile sale la Florența și la Orvieto, Andrea a continuat să mențină un atelier la Pisa. El a fost nevoit să părăsească Florența, după izgonirea, în anul 1343, a ducelui de Atena cu care sculptorul avea relații destul de strînse. Activitatea sa ulterioară a decurs la Pisa, Siena și Orvieto, unde deținea, în anii 1347—1348, postul de *capomaestro* (arhitect principal) al catedralei. Andrea a murit de ciumă care a răpit, în groaznicul an 1348, viața

foarte multor oameni, printre care şi a multor excelenţi artişti.

De numele lui Andrea Pisano pot fi legate trei statui: *Cristos binecuvîntînd* (il. 51) şi *Sf. Riparata* din Museo del Opera al Catedralei din Florenţa, precum şi *Madona* din Opera del Duomo din Orvieto (il. 52), statuie care cîndva a făcut parte dintr-un grup statuar — *Maestà*. Dacă primele două lucrări datează încă din anii treizeci, în schimb, statuia *Madonei* a fost terminată, conform datelor documentare, în anul 1348. Spre deosebire de fiul său Nino, Andrea manifestă preferinţă pentru figurile scunde fără ca aceasta să dăuneze graţiei lor. Chipurilor uşor surîzătoare le sînt proprii o mare drăgălăşenie şi un fel de farmec deosebit. Veşmintele formează falduri frumoase care mai degrabă maschează decît conturează trupul. Andrea ştie să speculeze cu dibăcie faldurile, al căror ritm curgător este de o incomparabilă moliciune. Realizînd o complicată compoziţie a liniilor, el o adaptează totuşi rigorilor blocului de piatră iniţial. S-ar părea că dalta lui aproape că nici nu muşcă din material, atît este de puternică tendinţa tuturor părţilor figurii de a se înscrie în suprafaţa plată a pietrei. În aceste condiţii, conturele descriu o formă de mare compactitate. Toate acestea fac ca statuile lui Andrea Pisano să aibă o mare stabilitate şi plasticitate, ceea ce le deosebeşte destul de mult de statuile lui Nino Pisano în care figura capătă nu numai o puternică mlădiere gotică, ci şi o desfăşurare mai largă în spaţiu (vezi il. 53—58).

Arta delicată a lui Andrea Pisano pregăteşte terenul pentru arta lui Nino Pisano (m. 1368)[233]. Acesta a învăţat cu tatăl său şi a lucrat în atelierul lui, probabil, pînă la moartea acestuia. Între 1348 şi 1359, Nino a fost *capomaestro* al catedralei din Orvieto. Este însă foarte semnificativ faptul că în lucrarea lui cea mai timpurie ajunsă pînă la noi — mormîntul lui Simone Saltarelli, mort în anul 1342 (în biserica Santa Caterina din Pisa), se simte nu atît dependenţa de Andrea cît cea de opera tîrzie a lui Giovanni Pi-

sano și apropierea de sculptorii francezi din al doilea pătrar al secolului al XIV-lea. Andrea Pisano cunoscuse și el foarte bine sculptura franceză, dar, cum remarcă just Weinberger, el pornea de la modelele ei mai timpurii ce țineau încă de tradițiile clasice ale Reimsului. Creația lui Nino Pisano reprezintă o etapă de dezvoltare deja mai tîrzie și mai puțin „clasică" pentru care sînt caracteristice accentuarea tendințelor decorative, o tot mai evidentă tocire a simțului pentru organicitate și afirmarea mai puternică a ritmului irațional al liniilor.

Printre sculpturile ce împodobesc mormîntul lui Saltarelli, cea mai interesantă este cea a Madonei. Figurii i s-a imprimat o puternică mlădiere. Aceasta nu duce însă la mai multă suplețe. Ea se prezintă greoaie și încordată. Veșmîntul care formează falduri ireale, pur decorative, nu permite cîtuși de puțin să se ghicească formele corpului pe care-l ascunde. El aplatizează figura lipsind-o de rotunjimile volumului. O înțelegere asemănătoare a veșmîntului poate fi întîlnită într-o serie de statui franceze de tipul așa-zis „Oppenheim" [Madona Oppenheim din Berlin, statuile din Puiseaux Rampillon, de la Luvru (c. 1330), de la Urte Araquil din Spania (1349) ș.a.] în care faldurile sînt tratate la fel de abstract și de plat.

Într-o altă lucrare a lui Nino — următoarea în ordine cronologică —, și anume în altarul bisericii Santa Maria della Spina, din Pisa, constituit din trei figuri (Maica Domnului, Ioan Botezătorul și Sf. Petru), devine manifestă dependența lui Nino de Andrea (il. 53). Acest altar pe care Vasari îl atribuie lui Nino are un cadru renascentist sub forma unor nișe cu concă, flancate de pilaștri. Figura Mariei și-a pierdut în bună măsură caracterul impersonal abstract. Ea a devenit mai consistentă ca volum și, compozițional, mai ritmată. Dispunerea faldurilor a rămas aceeași, dar factura materialului este redată mult mai organic, faldurile fiind mai adînc sculptate și mai curgătoare. Chipul personajului degajă o notă de feminitate cuceritoare. Această trăsătură este preluată

de adepţii lui Nino dezvoltînd-o cu o acuitate extremă.

O lucrare a lui Nino, executată şi semnată în anul 1360 este Statuia *Madonei* din biserica Santa Maria Novella din Florenţa (il. 54). Cu totul întîmplător, această statuie împodobeşte acum mormîntul lui Aldobrandini Cavalcanti, deşi nu fusese creată în acest scop. La această statuie ne frapează de la prima vedere înrudirea cu sculptura franceză. Figura prezintă acea mişcare mlădioasă în formă de S care căpătase o largă răspîndire în sculptura franceză din a doua jumătate a secolului al XIV-lea (unul dintre exemplele cele mai timpurii îl prezintă statueta Madonei de la Luvru, turnată în argint şi adusă în dar, în anul 1339, bisericii Saint-Denis de către regina Franţei Jeanne d'Évreux). Pe chipul Mariei flutură un surîs, ca şi pe faţa pruncului ei. Faldurile curg ritmic, descriind semicercuri şi devenind din nou mai plate, şi mai „abstracte", în sensul că nu urmează forma firească a corpului. Sîntem, aici, în prezenţa uneia dintre cele mai elegante şi totodată cele mai „franţuzeşti" statui din trecento. Ea are ceva ireal cu toate că în factura ei se simte foarte puternic natura pietrei din care a fost cioplită. În această îmbinare dintre caracterul clar al figurii şi ritmul iraţional al dinamicii şi al faldurilor formate de veşmînt trebuie căutat răspunsul la întrebarea de ce lucrarea respectivă este receptată mai degrabă ca opera unui maestru francez.

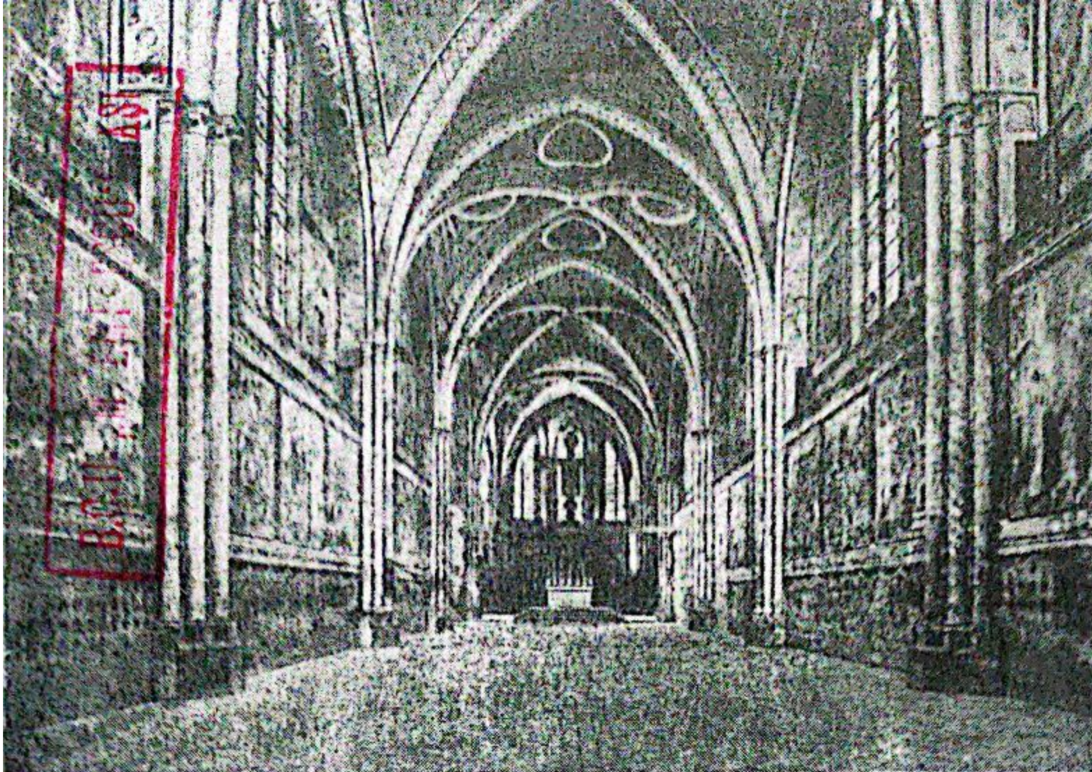
Statuia *Madonei* creată între anii 1365—1368 pentru mormîntul dogelui Marco Cornaro din biserica Santi Giovanni e Paolo, la Veneţia, poate fi considerată ca cea mai tîrzie dintre lucrările lui Nino ajunse pînă la noi (il. 55). În comparaţie cu statuia din Santa Maria Novella, ea nu prezintă nimic nou; găsim şi aici mlădierea în S a trupului, acelaşi rafinat joc al faldurilor, aceleaşi chipuri surîzătoare. Dar aici totul este şi mai graţios, şi mai şlefuit, simţindu-se mîna experimentată a unui bijutier obişnuit să cizeleze forma[234]. Se vede că tocmai operele tîrzii ale lui Nino au constituit obiectul imitării perseverente de către

numeroșii săi discipoli și adepți care au activat de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea și care au dus tradițiile artei lui pînă în secolul al XV-lea. Dintre lucrările urmașilor lui Nino se cuvine să amintim fermecătoarea *Madonna del Latte* din biserica Santa Maria della Spina, din Pisa (c. 1360; il. 56), poetica *Buna Vestire* din biserica pisană Santa Caterina (c. 1370; il. 57), admirabila statuetă a *Madonei* din Muzeul din Detroit. În toate aceste lucrări, rigorismul stilistic al lui Nino cedează locul unei mai acuzate apropieri de viață. Datorită polisării fine a marmorei, pe suprafața acesteia lumina joacă în sute de licăriri care înviorează piatra și-i conferă o anume căldură. Acest procedeu i-a dat motive lui Vasari[235] să-l considere pe Nino Pisano, pe seama căruia a pus o mulțime de lucrări de-ale urmașilor săi, un maestru care „a depășit rigiditatea marmorei, făcînd din ea ceva asemănător cu pielea moale a omului".

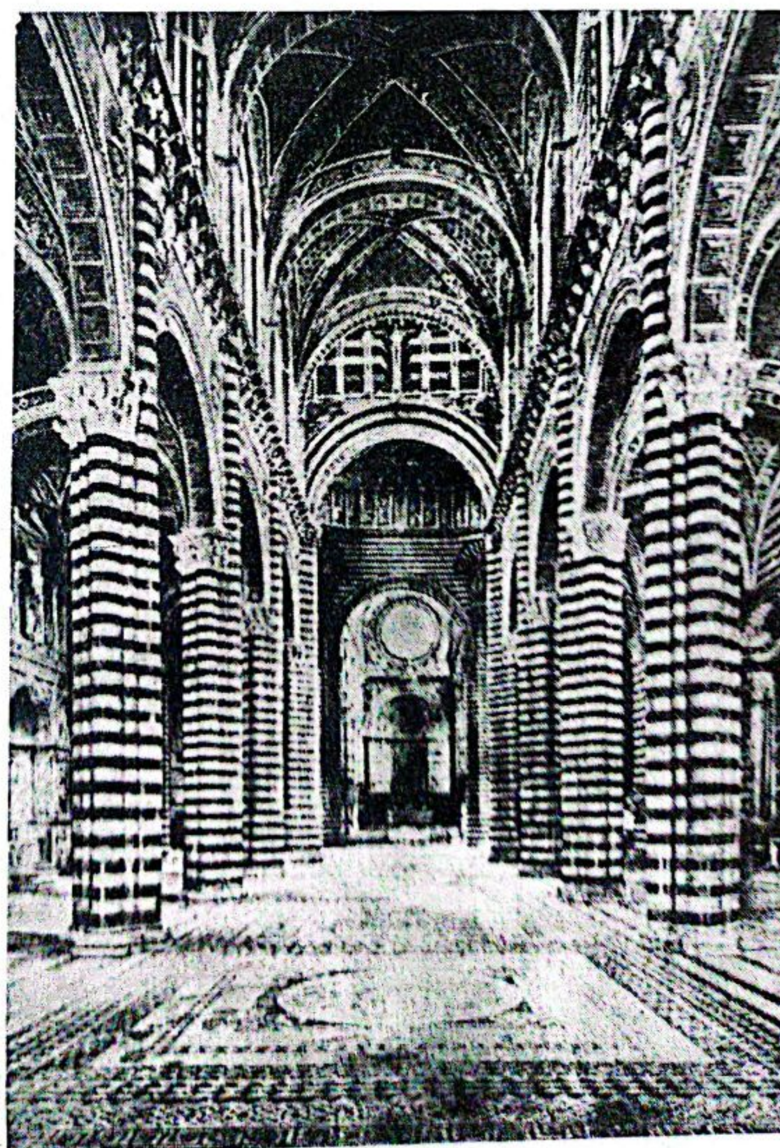
La un nivel de dezvoltare deosebit a ajuns în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și sculptura în lemn[236]. Ieftinătatea ei relativă pusă în legătură și cu posibilitatea de a fi bogat colorată a contribuit la o mare creștere a popularității ei. Cele mai mari ateliere specializate în realizarea sculpturilor în lemn se aflau la Pisa și la Siena. Punctul de pornire al activității acestora l-a constituit creația lui Nino Pisano. Ele livrau sute de statui policrome reprezentînd Madone, grupuri cu „Buna Vestire", figuri de sfinți. Arta lor fină, gingașă, plină de poezie este pătrunsă adesea de multă căldură prefigurînd apropierea Renașterii. Dar mult mai frecvent se întîmplă ca ea să rămînă gotică nu numai ca formă, ci și în spirit, și atunci autorii acestor statui creează fioriturі liniare pline de eleganță și supuse unor ritmuri dulci și melodioase. Acestei categorii de lucrări îi poate fi atribuit grupul *Buna Vestire* din Museo Civico din Pisa (c. 1370), figura îngerului de la Hôtel de Cluny din Paris (anii 90), figura, uimitoare ca puritate și poezie, a Mariei din *Buna Vestire* de la Luvru (il. 58). Către ambianța monumentelor pi-

sane de acest tip gravitează și o serie de statui în lemn, provenite din școala sieneză (ca, de exemplu, *Buna Vestire* din Sant' Antonio Abate din Montalcino sau *Buna Vestire* dintr-o colecție particulară, ambele de la sfîrșitul secolului al XIV-lea). La această direcție aderă nemijlocit, în secolul al XV-lea, Francesco di Valdambrino și Jacopo della Quercia, a cărui *Buna Vestire* din San Gimignano (din anul 1421) este una dintre ultimele și cele mai poetice creații ale sculpturii gotice tîrzii ce îmbina în mod original vechile idealuri cavalerești cu noul fel de a înțelege omul.

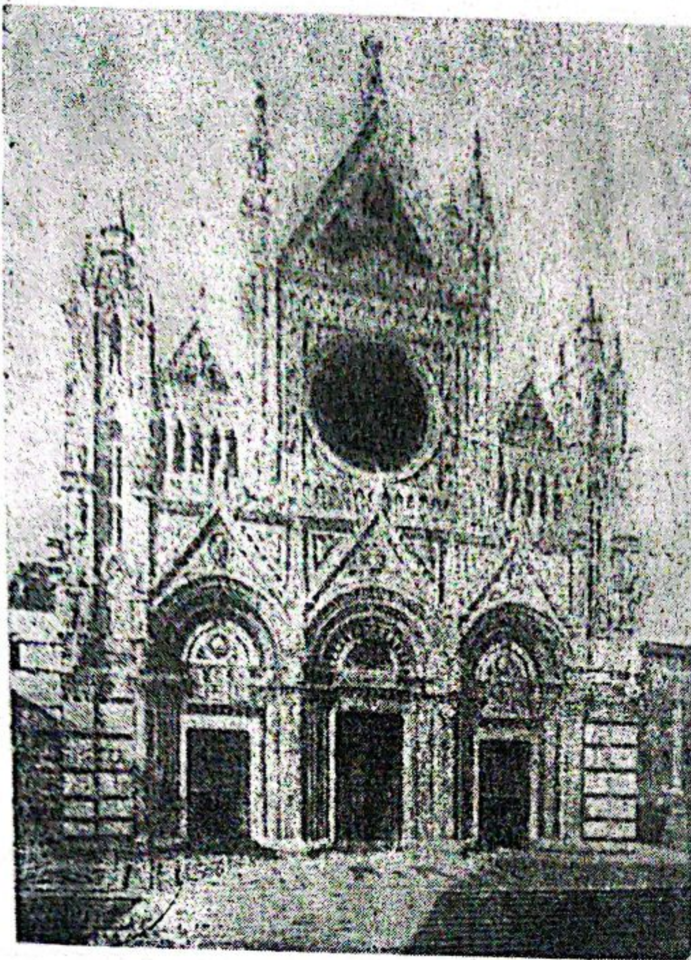
În persoana lui Giovanni di Balduccio, artist destul de mediocru (amintit între 1317—1349), sculptura pisană a exercitat o puternică influență asupra sculpturii din Italia de Nord. Balduccio a lucrat multă vreme la Milano unde a realizat, cu ajutorul elevilor săi, mormîntul imens al lui San Pietro Martyre, în Sant Eustorgio (1339). De Balduccio s-au apropiat sculptorii lombarzi locali, așa-numiții Campionesi. Această familie de pietrari și de sculptori provenea din mica localitate Campione, nu departe de Lugano. Încă din secolul al XII-lea, membrii acestei familii luau în antrepriză o bună parte a lucrărilor de sculptură din Lombardia. Astfel, Giovanni da Campione a împodobit, în anul 1351, portalurile bisericii Santa Maria Maggiore din Bergamo; Boninno da Campione a sculptat în anul 1375 mormîntul lui Cansignorio din Verona cu o statuie ecvestră de efect deasupra acoperișului sub formă de trunchi de piramidă; Matteo da Campione a participat, în 1396, la decorarea fațadei catedralei din Monza; Jacopo da Campiglio a realizat, în anii 1391—1395, ușile dinspre nord ale sacristiei din catedrala din Milano. La meșterii din nordul Italiei constatăm un fel de amestec al tradițiilor pisane, romanice și gotice. Ei reușesc să creeze uneori lucrări pline de forță, veridice, dar, de regulă, n-au destulă finețe și ținută artistică. Arta lor este cea a unor meșteșugari familiarizați cu alfabetul artistic, dar care nu reușesc să înfăptuiască o sin-



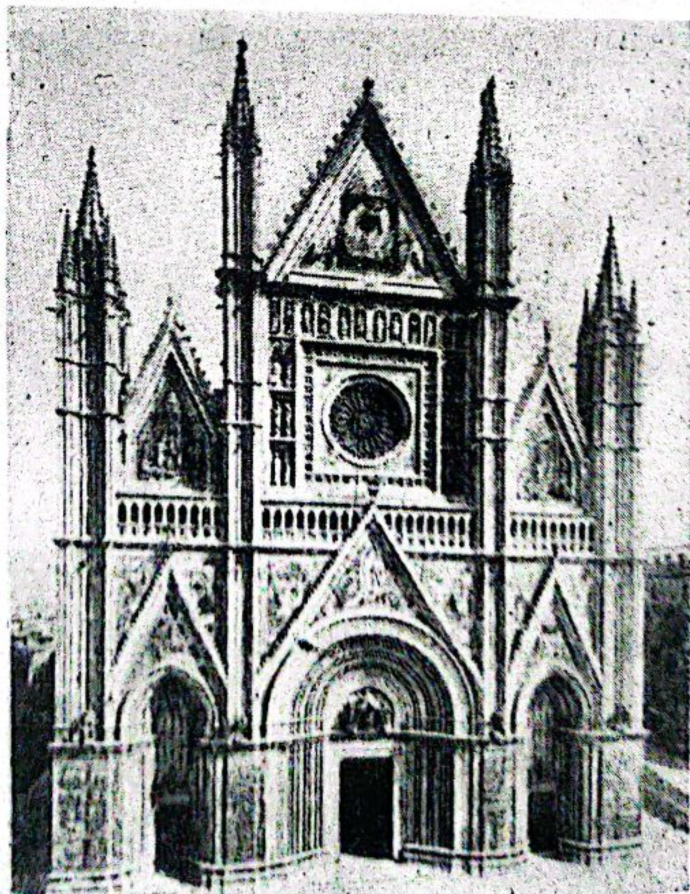
1. Assisi. Bazilica San Francesco.



2. Siena. Catedrala. Vedere interioară.



3. Siena. Catedrala.

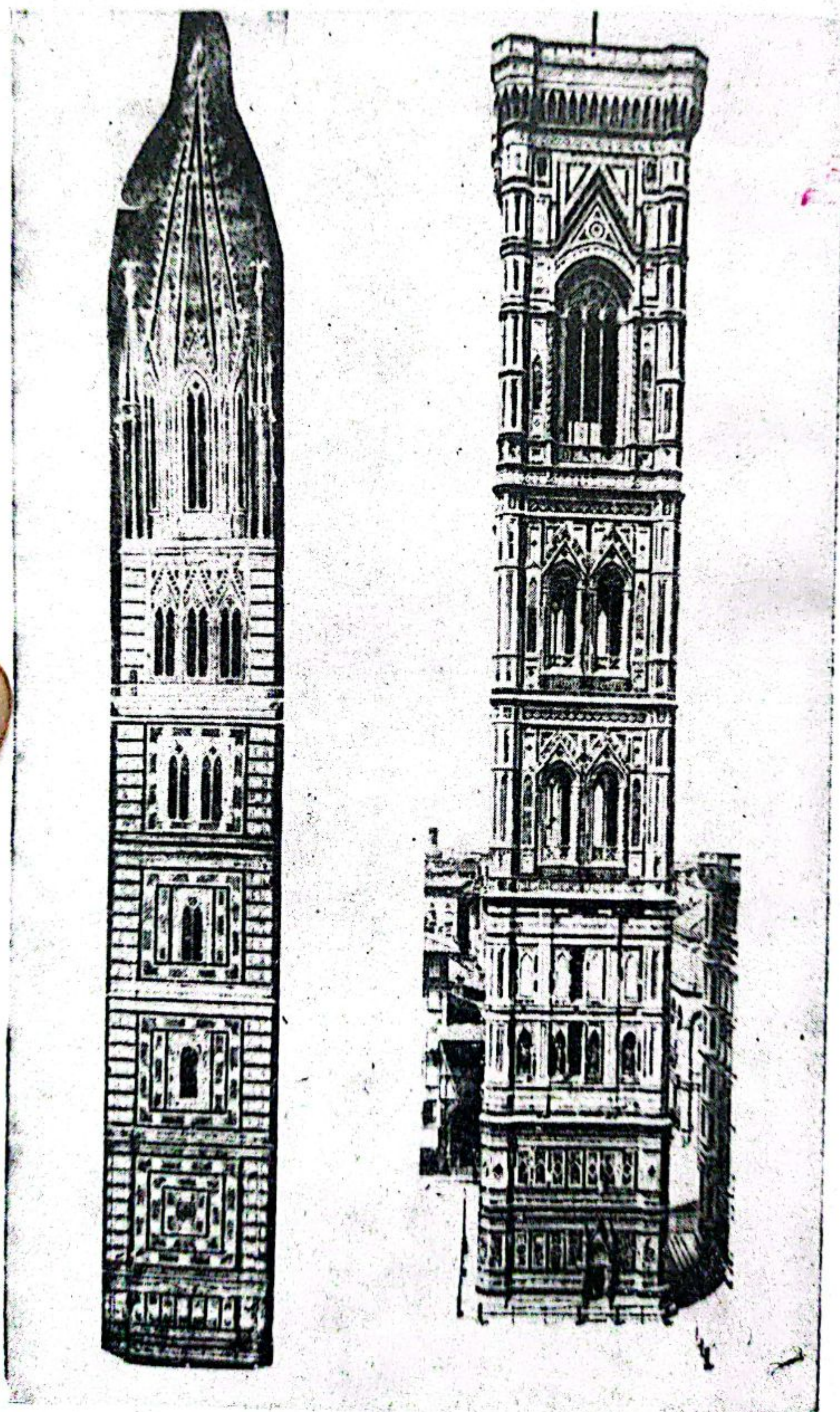


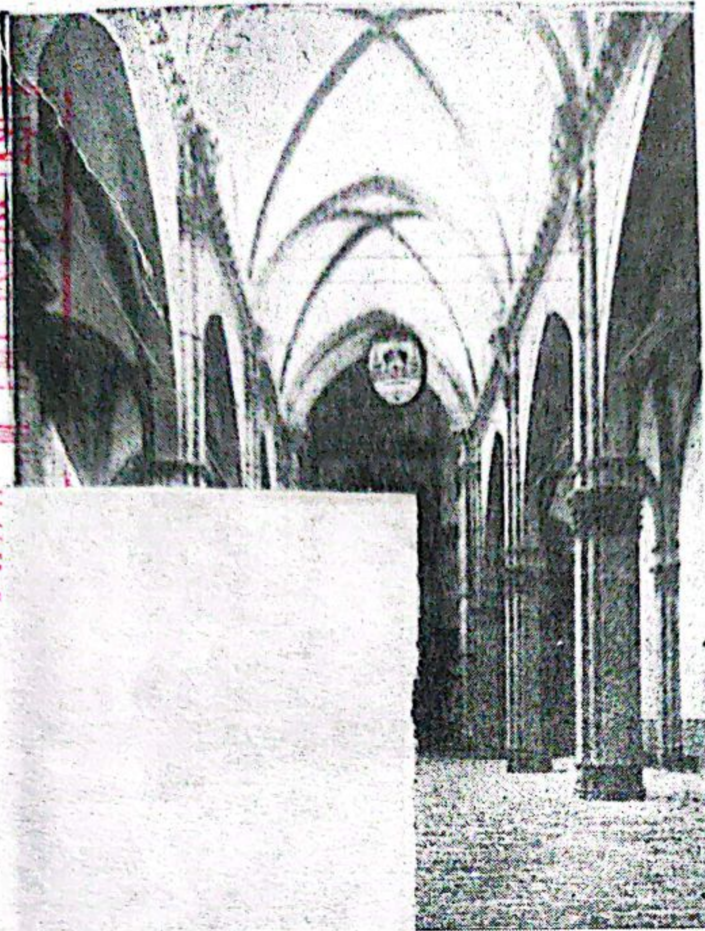
4. Orvieto. Catedrala.



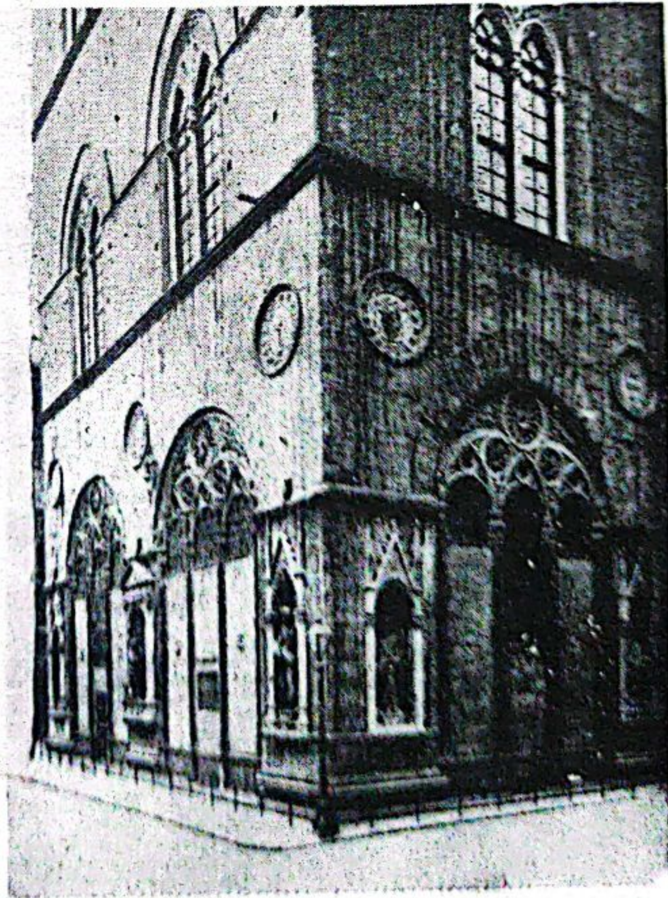
5. Florența. Catedrala Santa Maria del Fiore și campanila.

6. Florența. Campanila și desenul după proiectul lui Giotto.

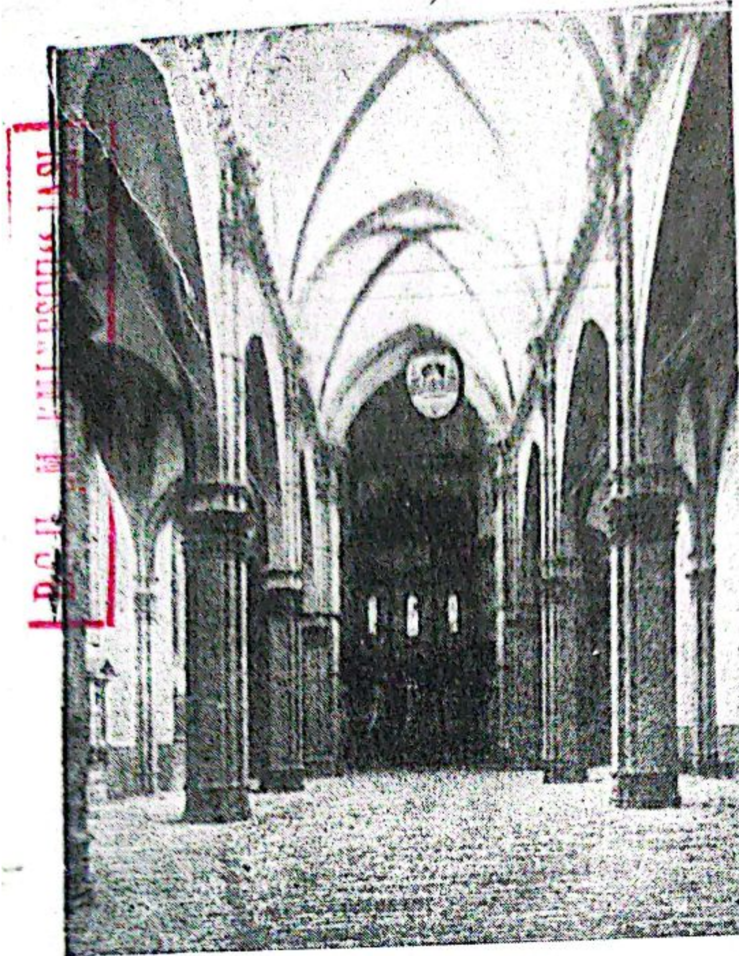




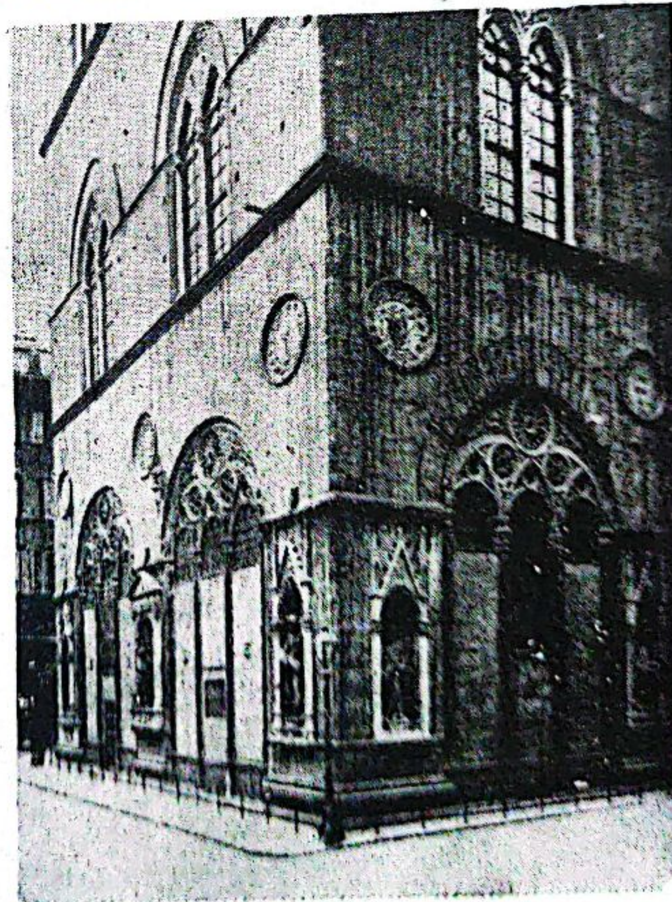
7. Florența. Catedrala Santa Maria del Fiore.



8. Florența. Biserica Or Sanmichele.

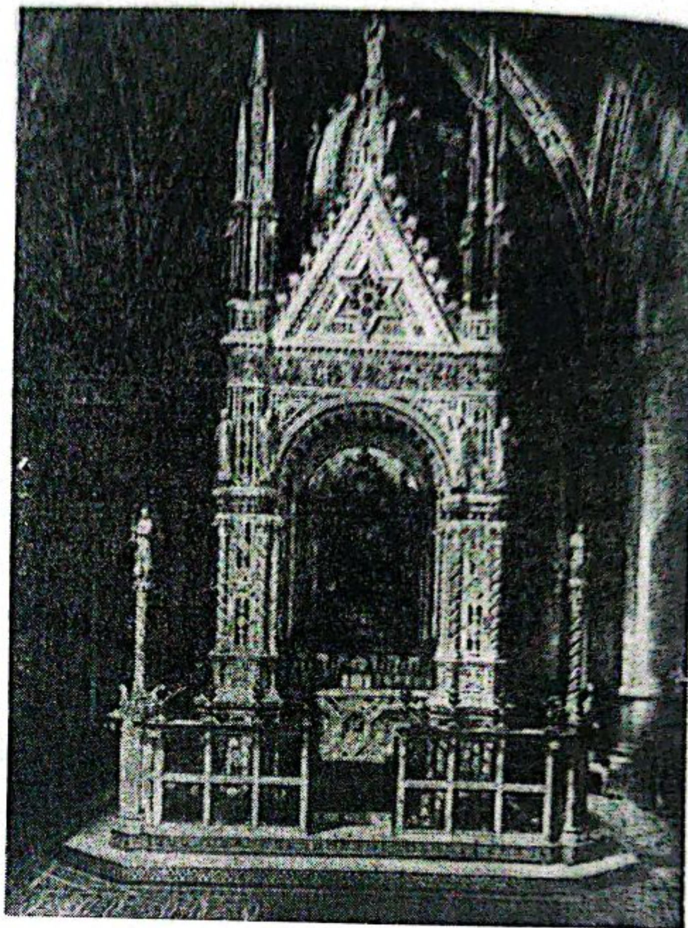


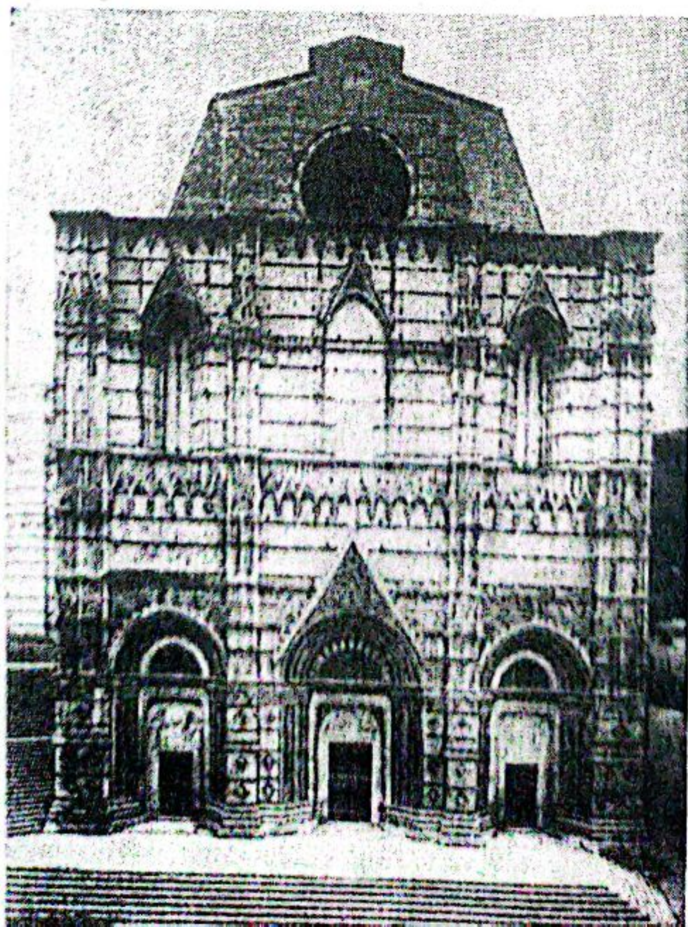
7. Florența. Catedrala Santa Maria del Fiore.



8. Florența. Biserica Or Sanmichele.

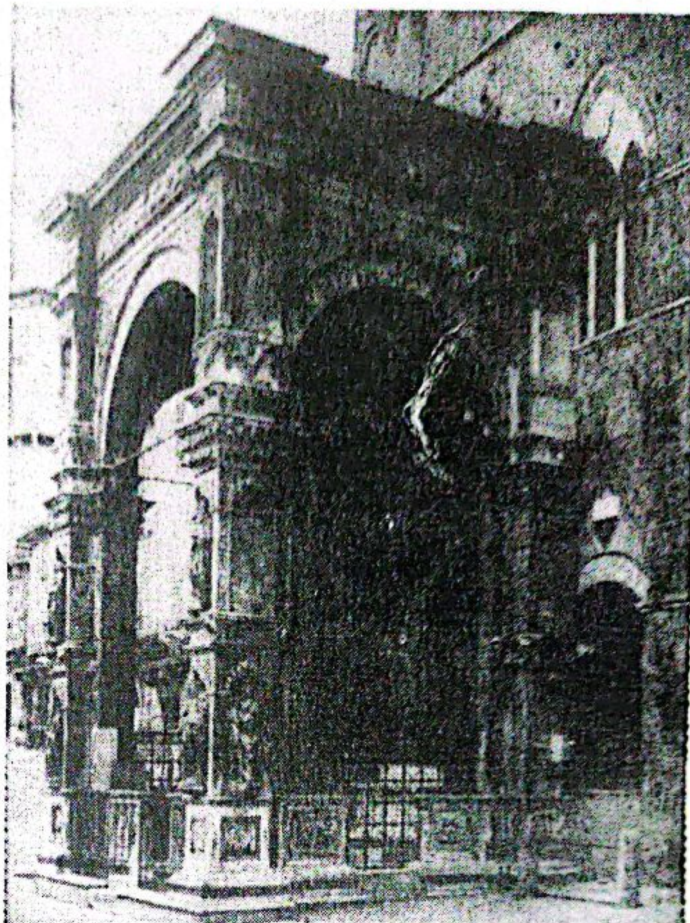
9. Andrea Orcagna. Tabernacol din biserica Or Sanmichele.



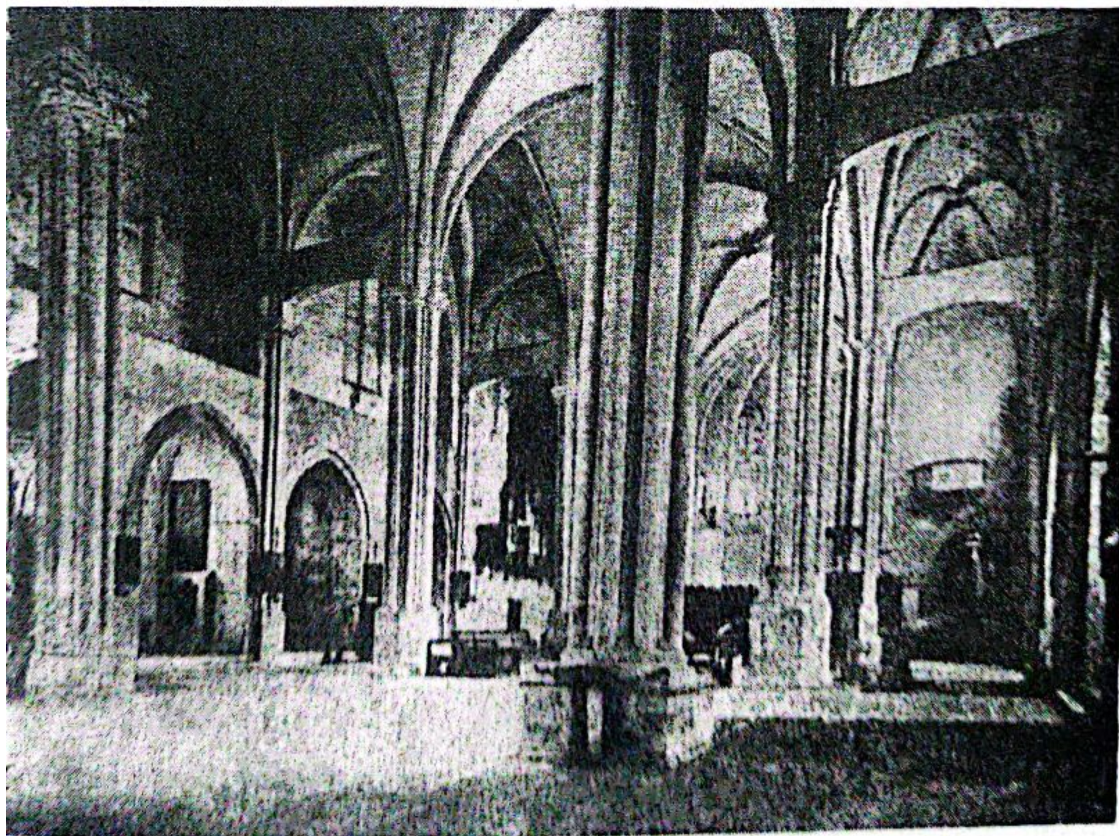


10. Siena. Baptisteriul.

11. Siena Cappella di Piazza.

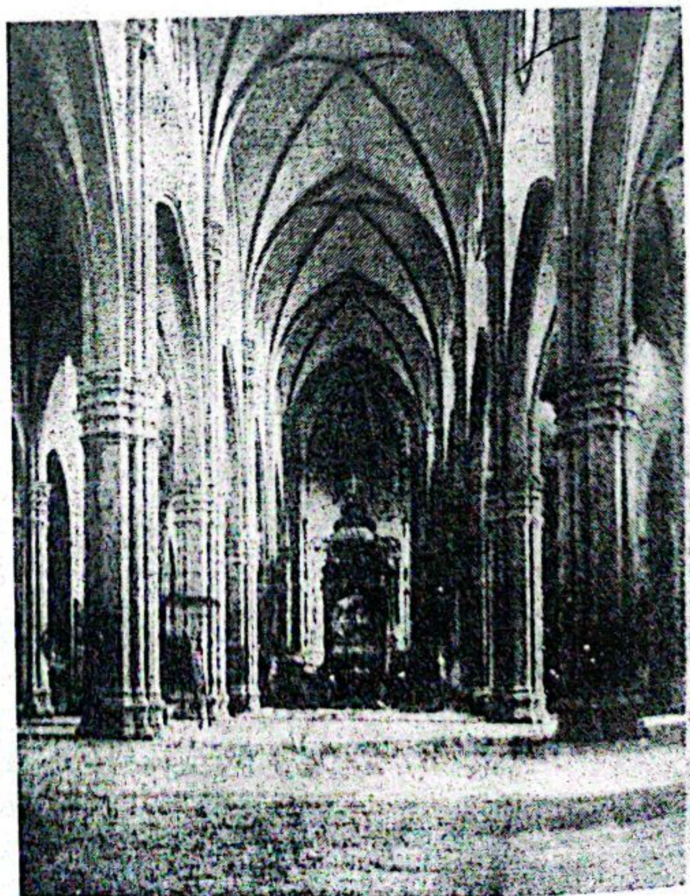


12. Todi, Bazilica San Fortunato.



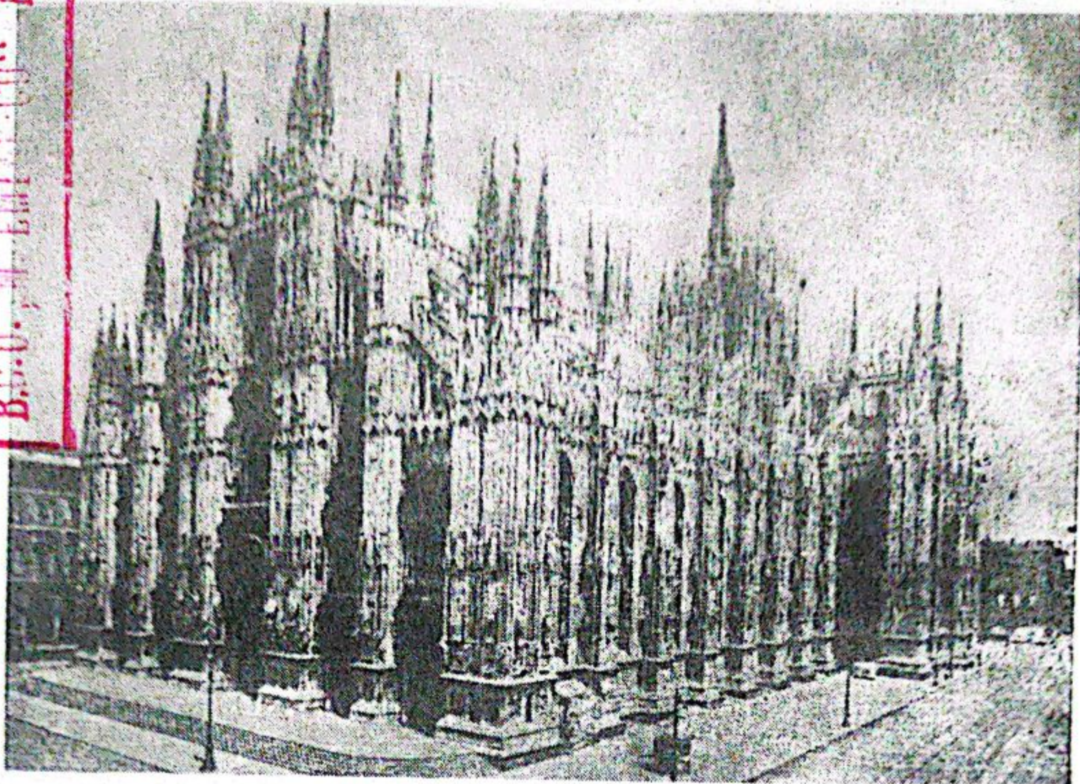


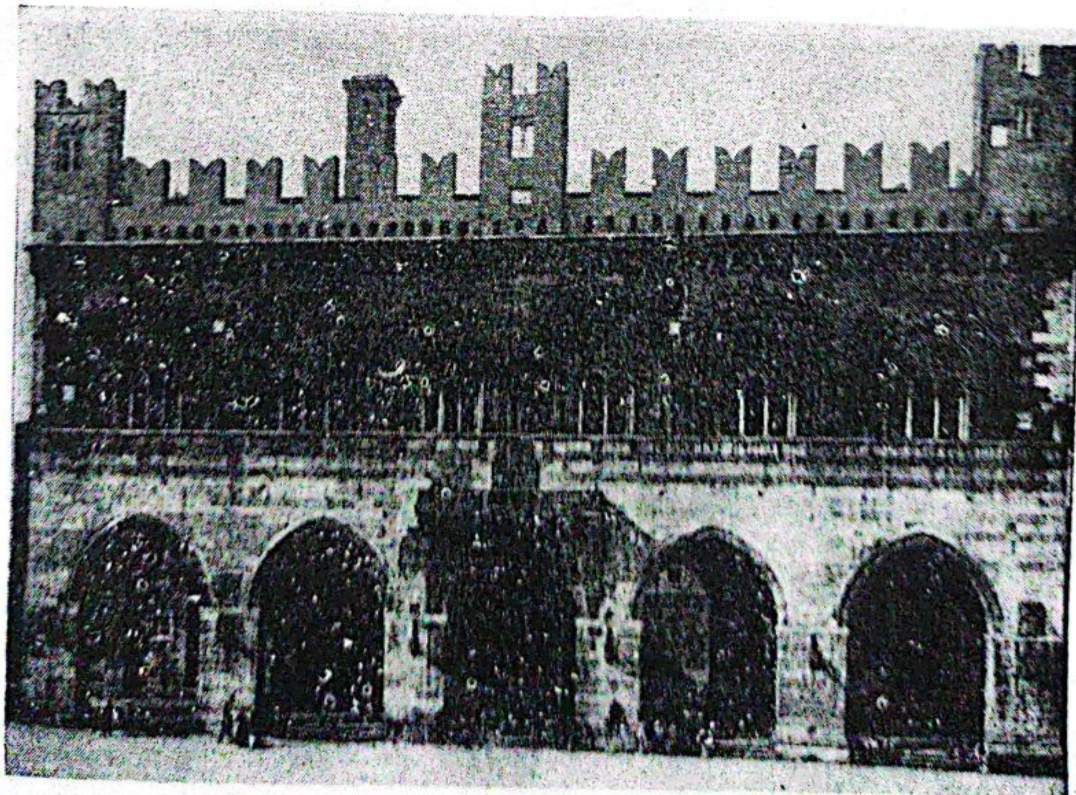
13. Bologna. Bazilica San Francesco.



14. Bologna. Bazilica San Petronio.

15. Milano. Catedrala.



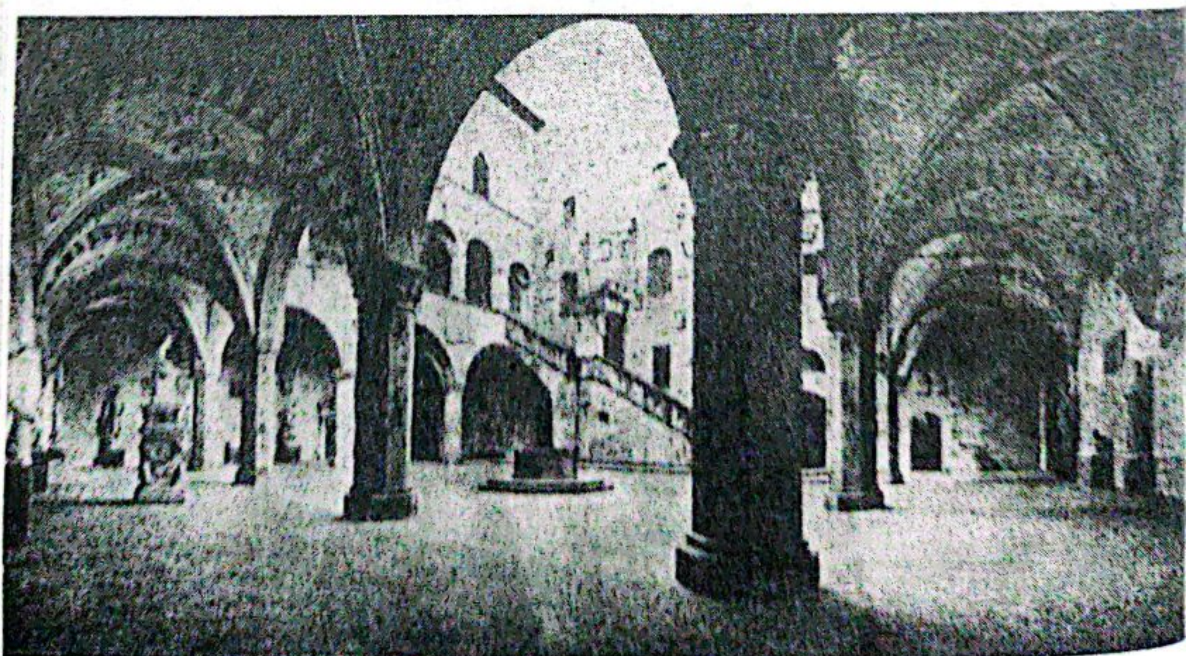


16. Piacenza. Palazzo Pubblico.



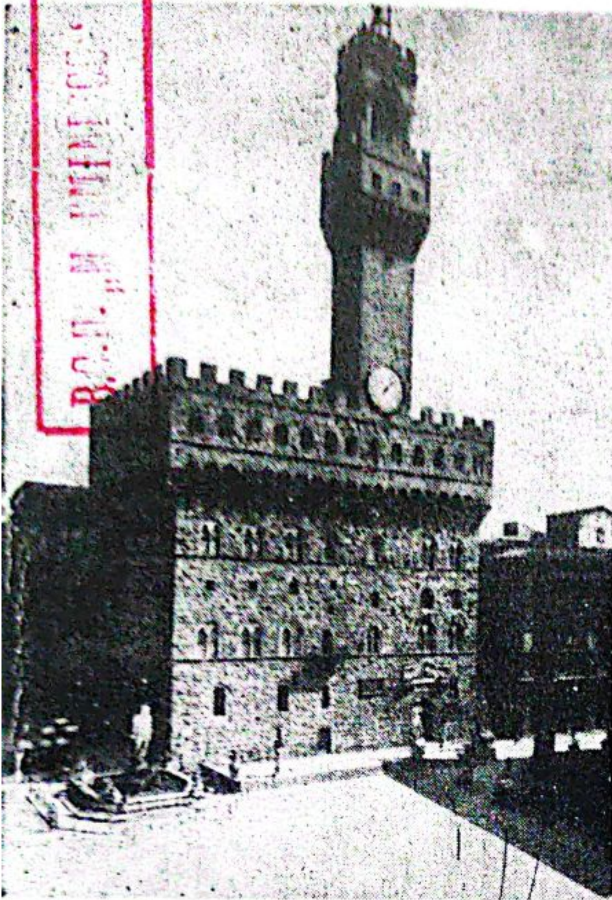
17. Florența. Palazzo del Podestà.

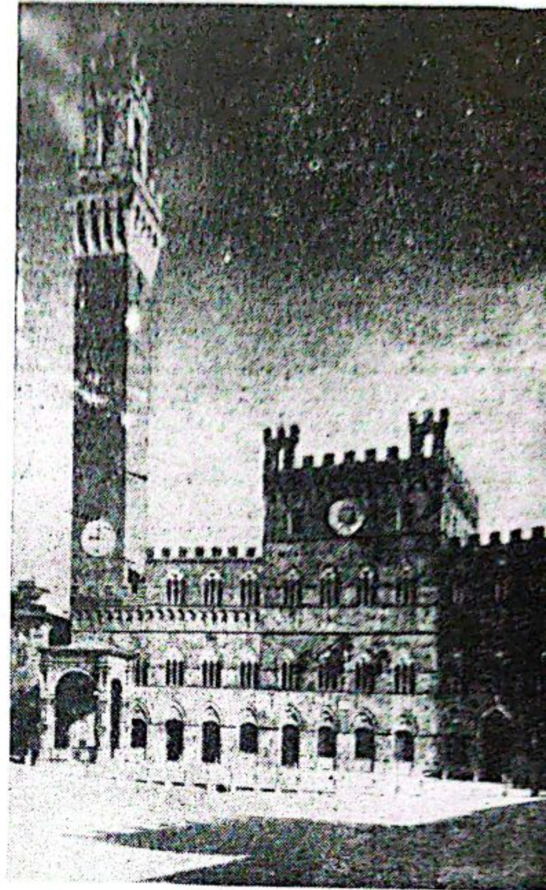
18. Florența. Palazzo del Podestà. Cortile.

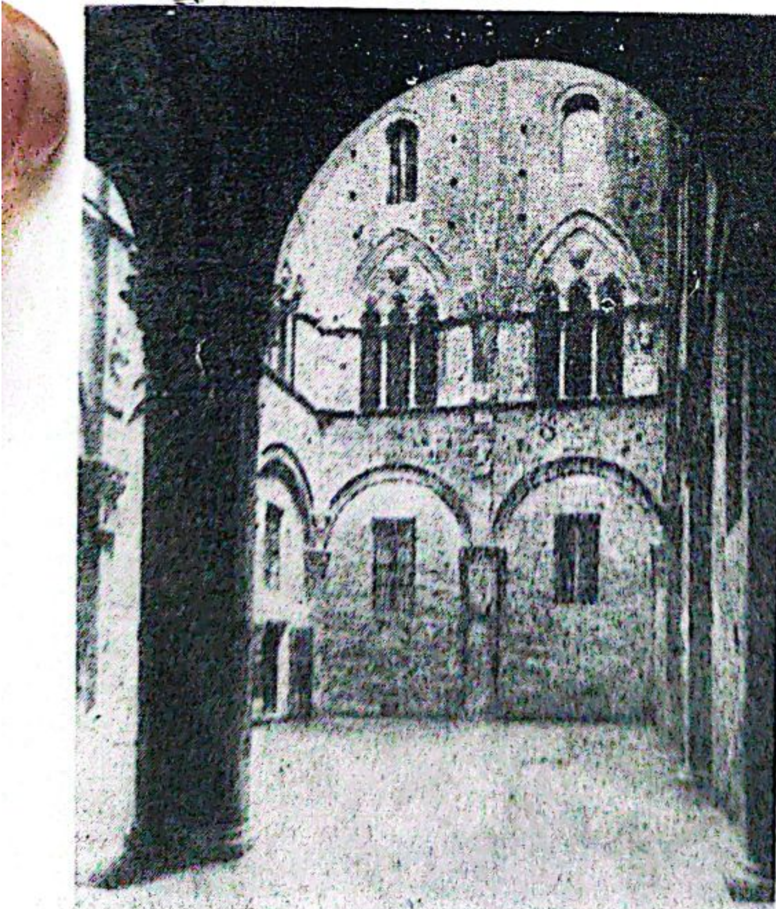


19. Florența. Palazzo della Signoria.

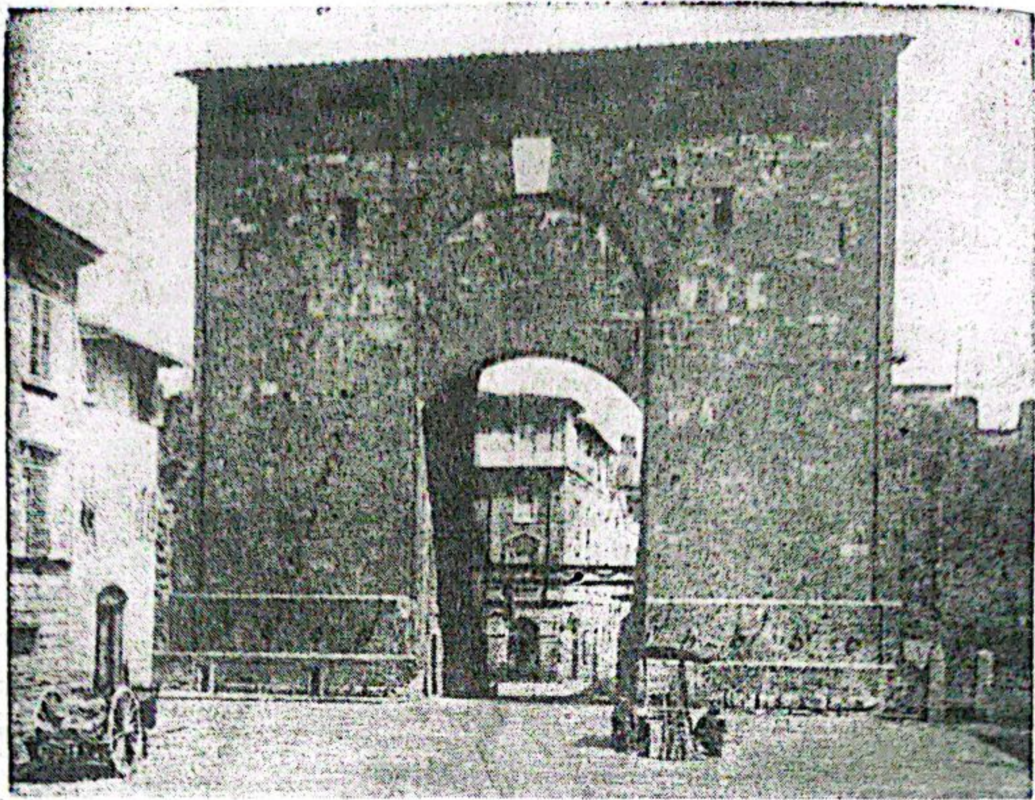
20. Siena. Palazzo Pubblico. 1298—1309.





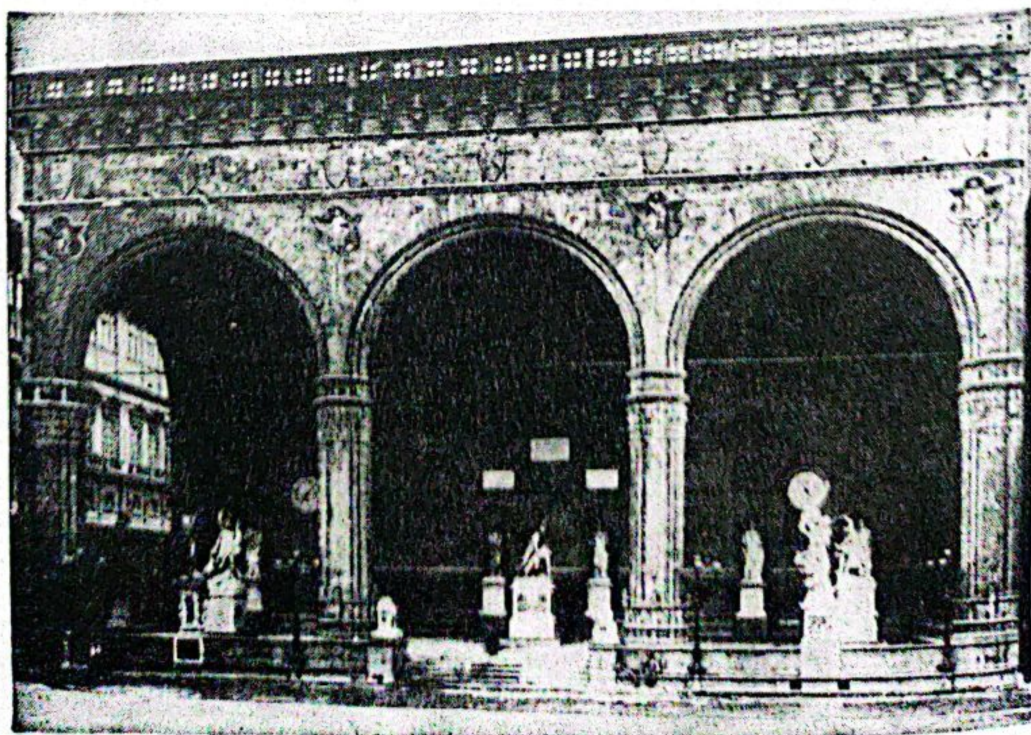


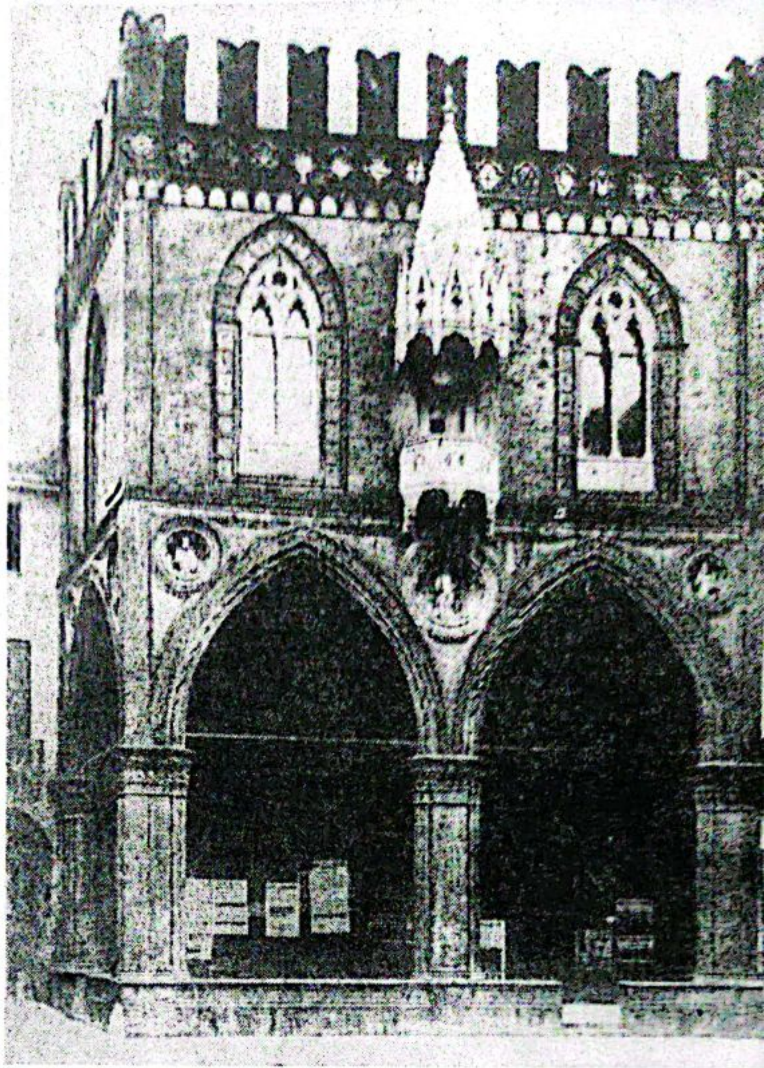
21. Siena. Palazzo Pubblico. Cortile.



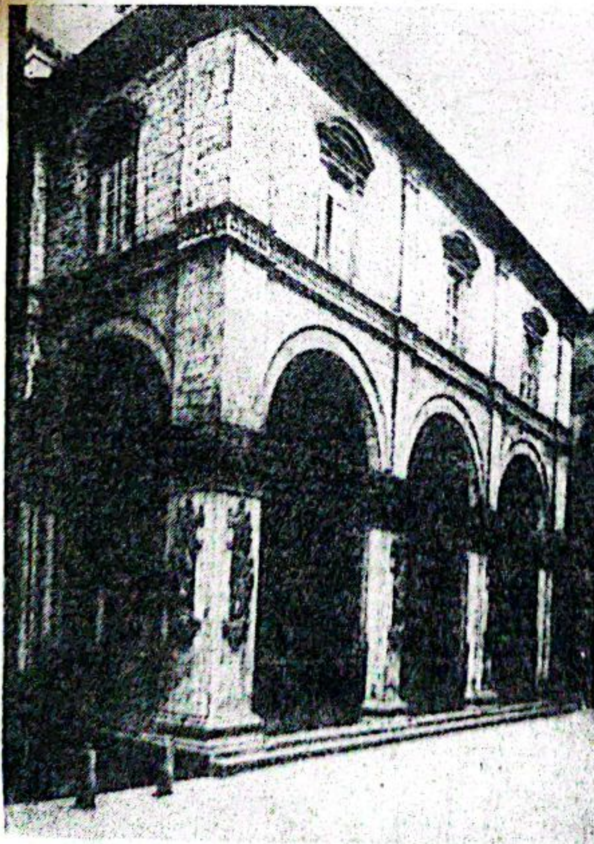
22. Florența. Porta di San Frediano.

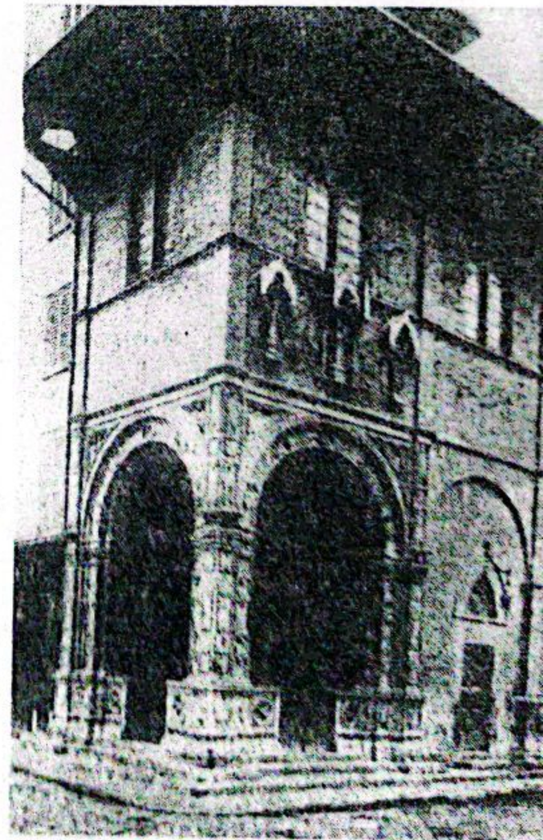
23. Florența. Loggia dei Lanzi.





24. Bologna. Loggia dei Mercanti.

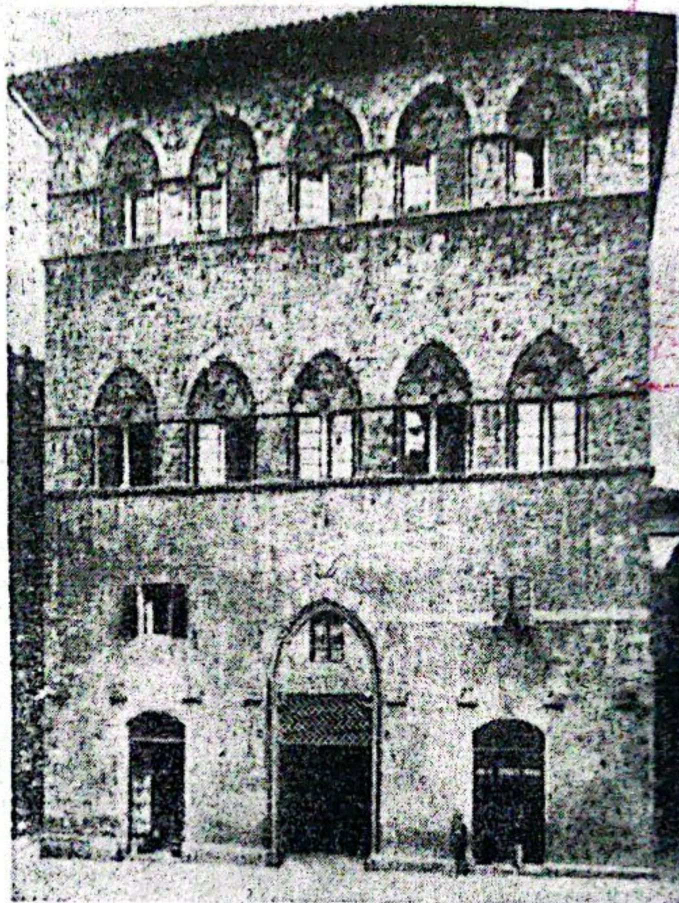


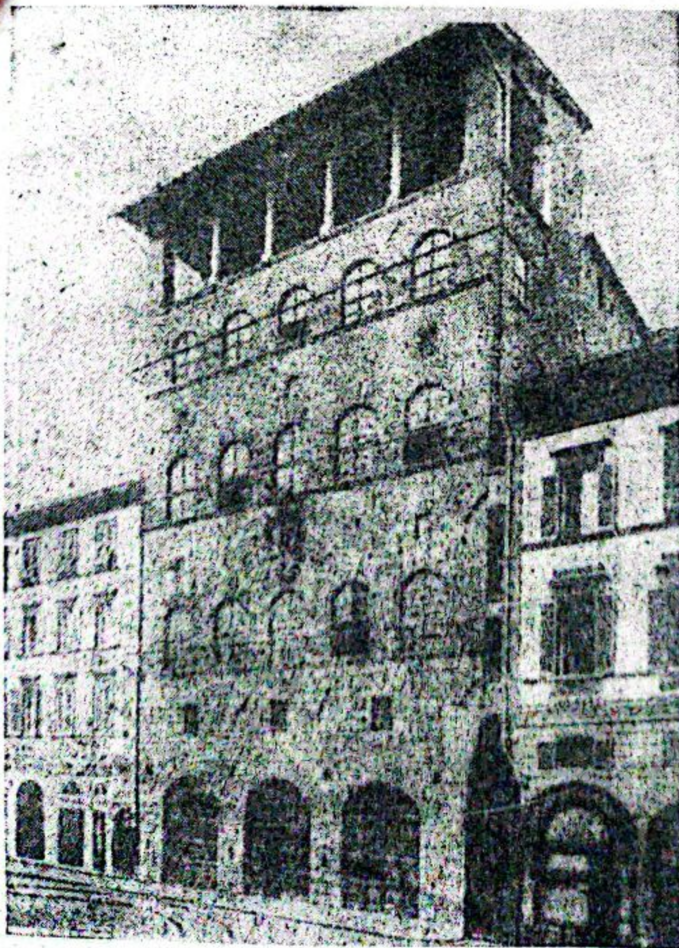


25. Siena. Loggia dei Mercanti.

26. Florenţa. Loggia del Bigallo.

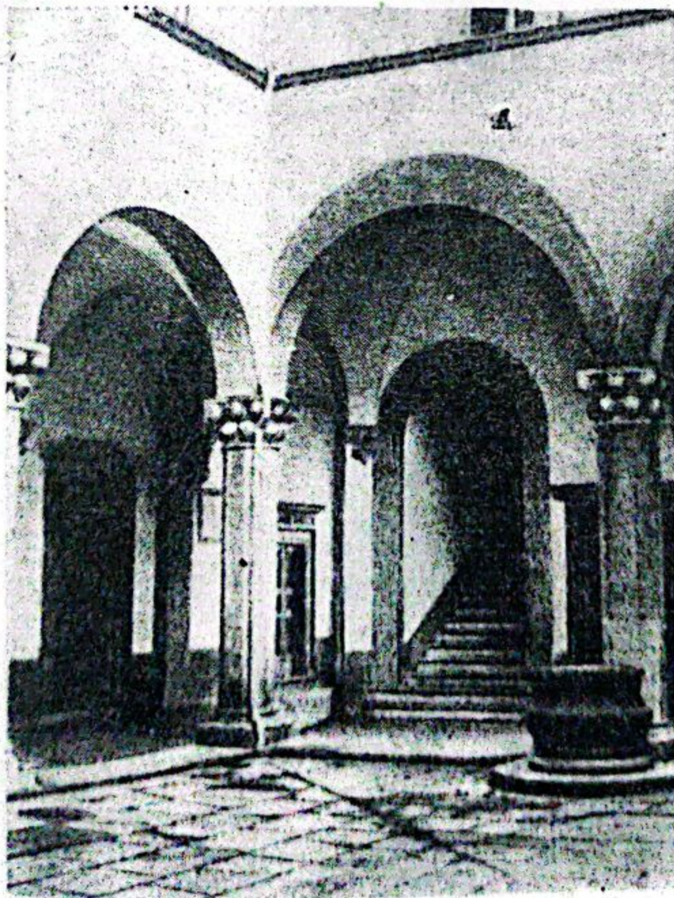
27. Siena. Palazzo Tolomei.



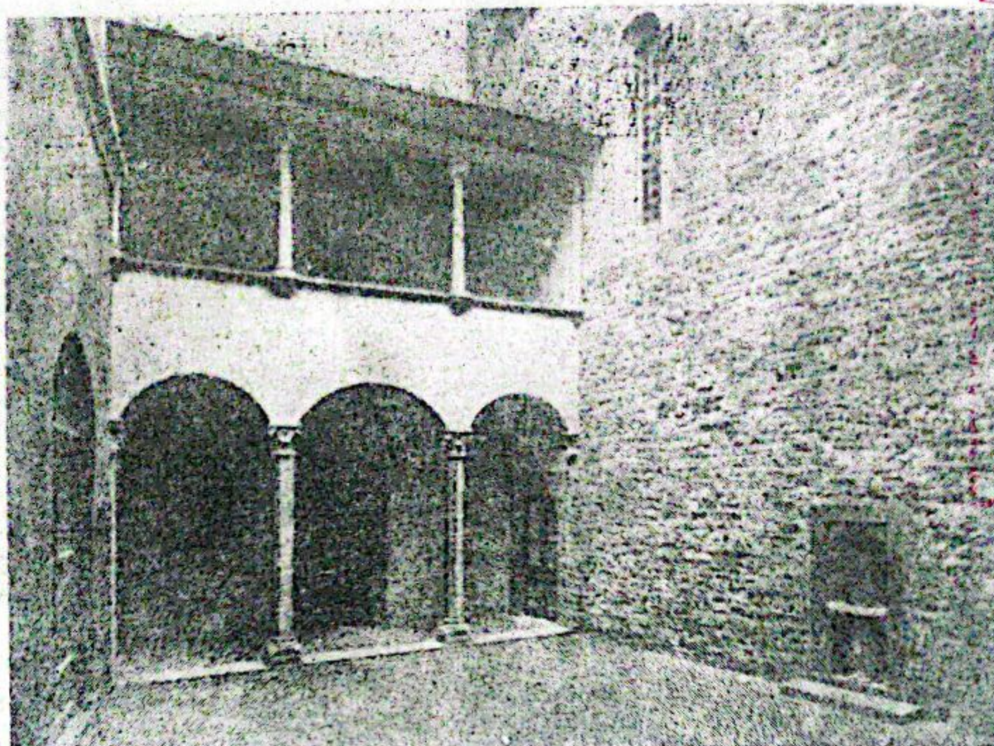


28. Florența. Palazzo Davanzati.

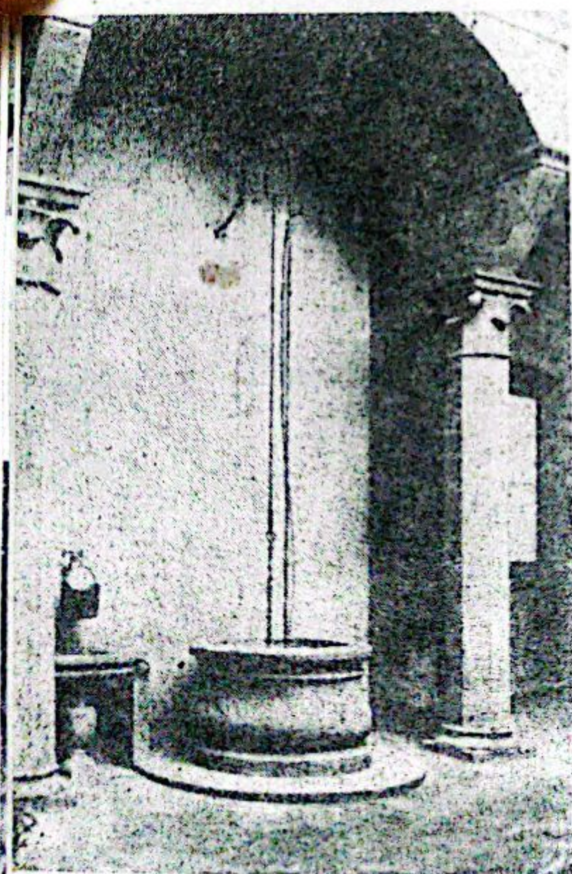




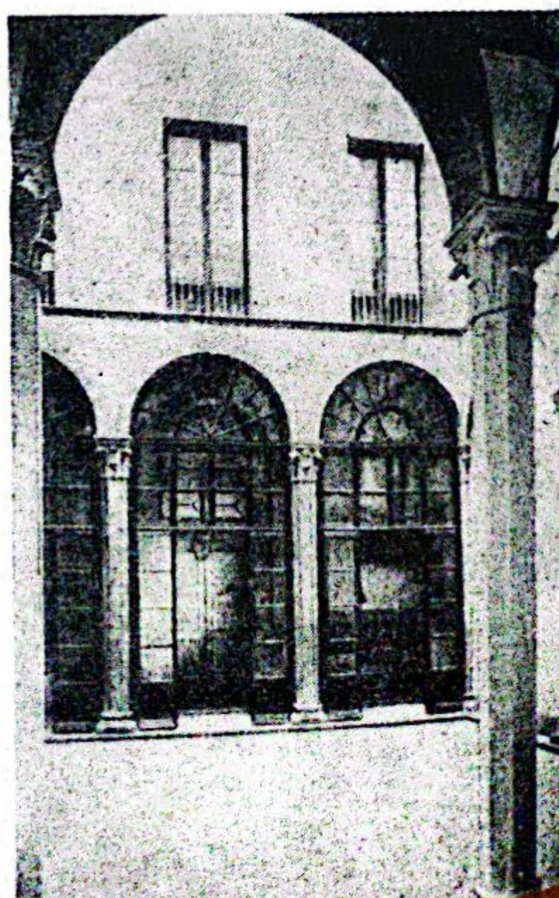
29. Figline (în apropiere). Villa Franzesi. Cortile.



30. Florența. Palazzo di parte Guelfa. Loggia.



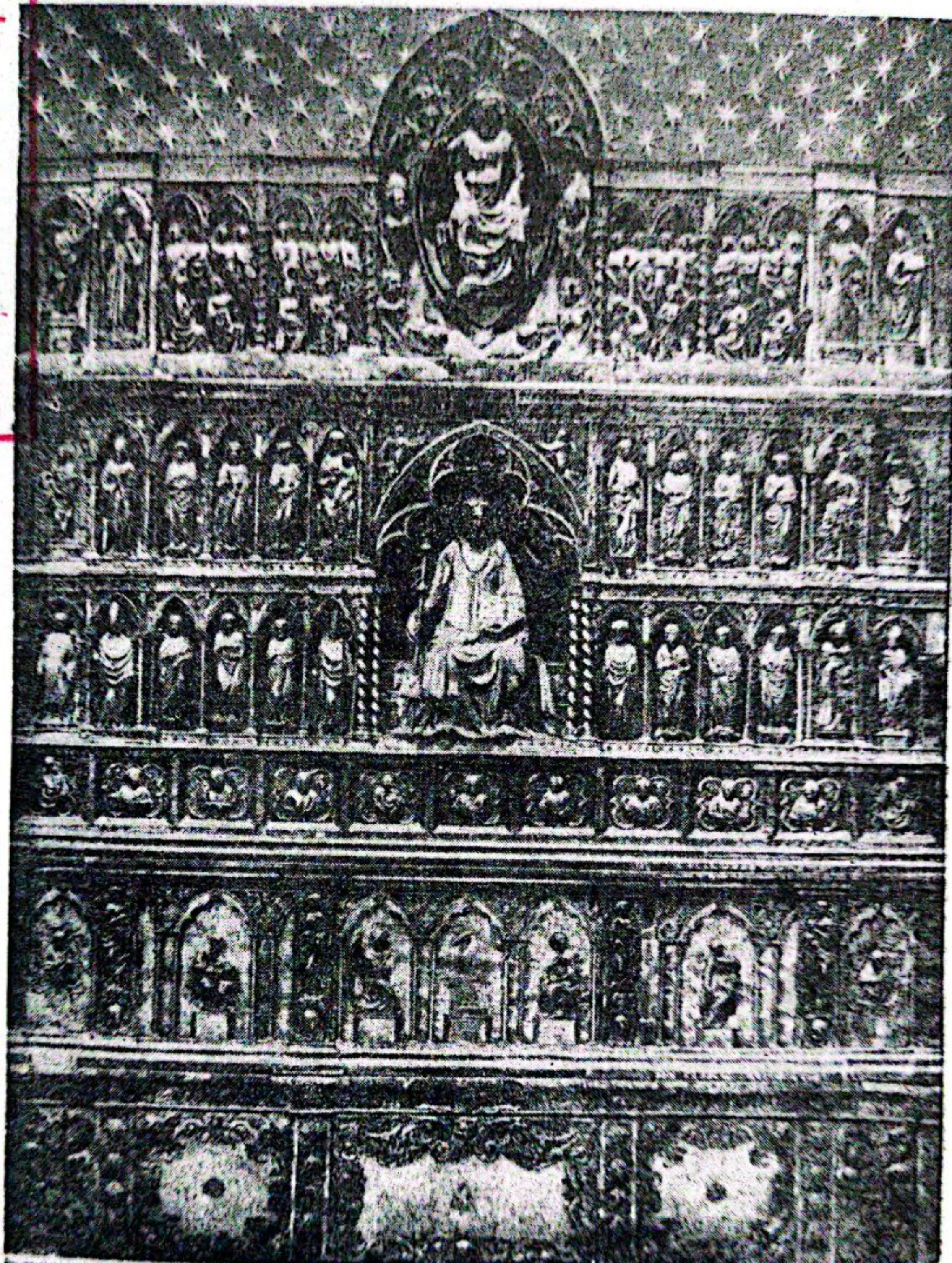
31. Careggi. Loggie în curtina unei vile.



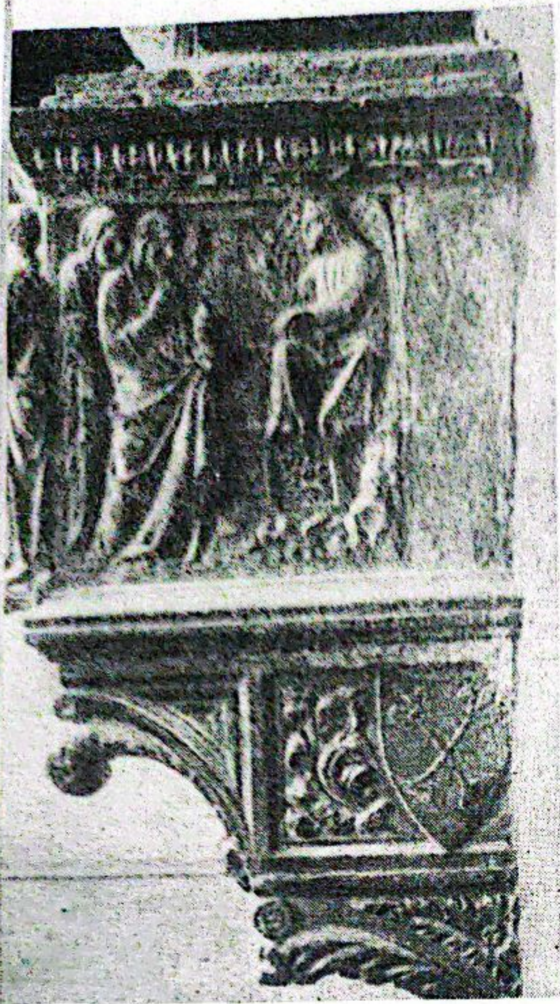
32. Florența. Palazzo Capponi. Cortile.



33. Pisto



33. Pistoia. Catedrala. Altarul de argint Sant' Jacopo.



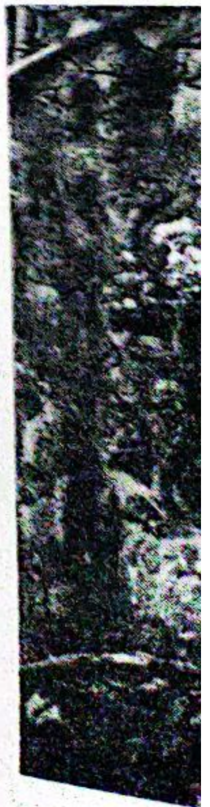
34. Tino di Camaino. *Sfintele femei la mormîntul Domnului.*



36. Lorenzo

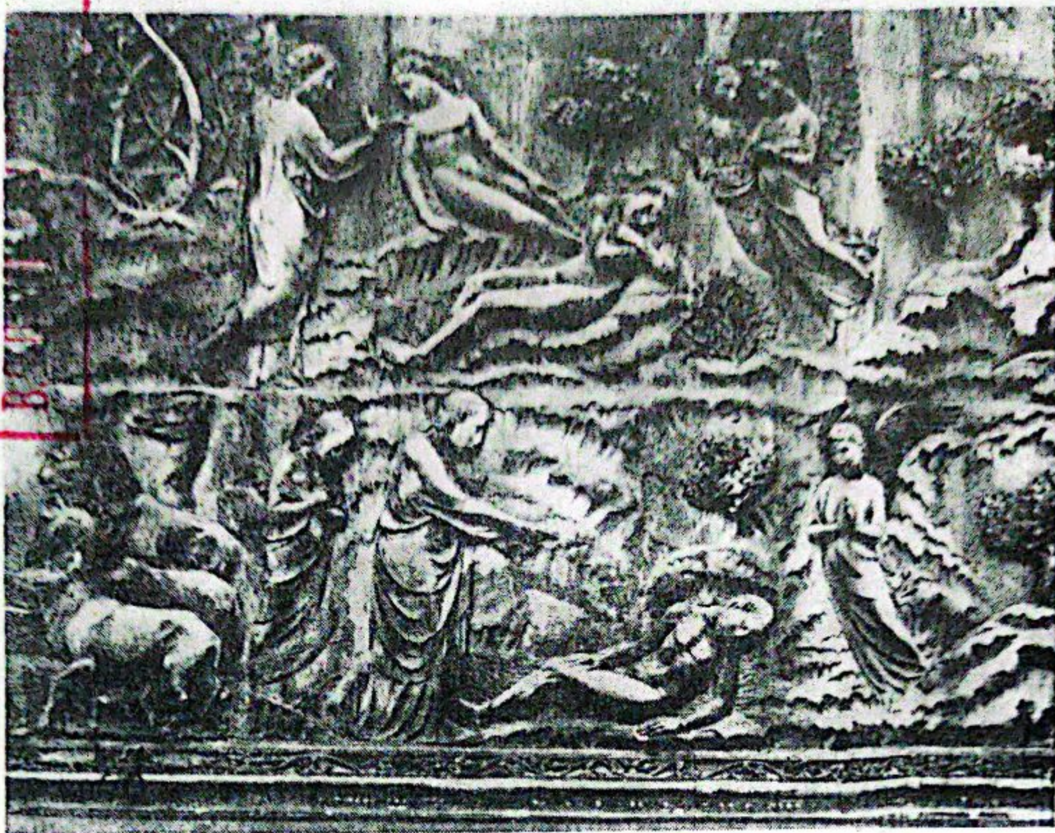
35. Tino di Camaino. *Madona.*

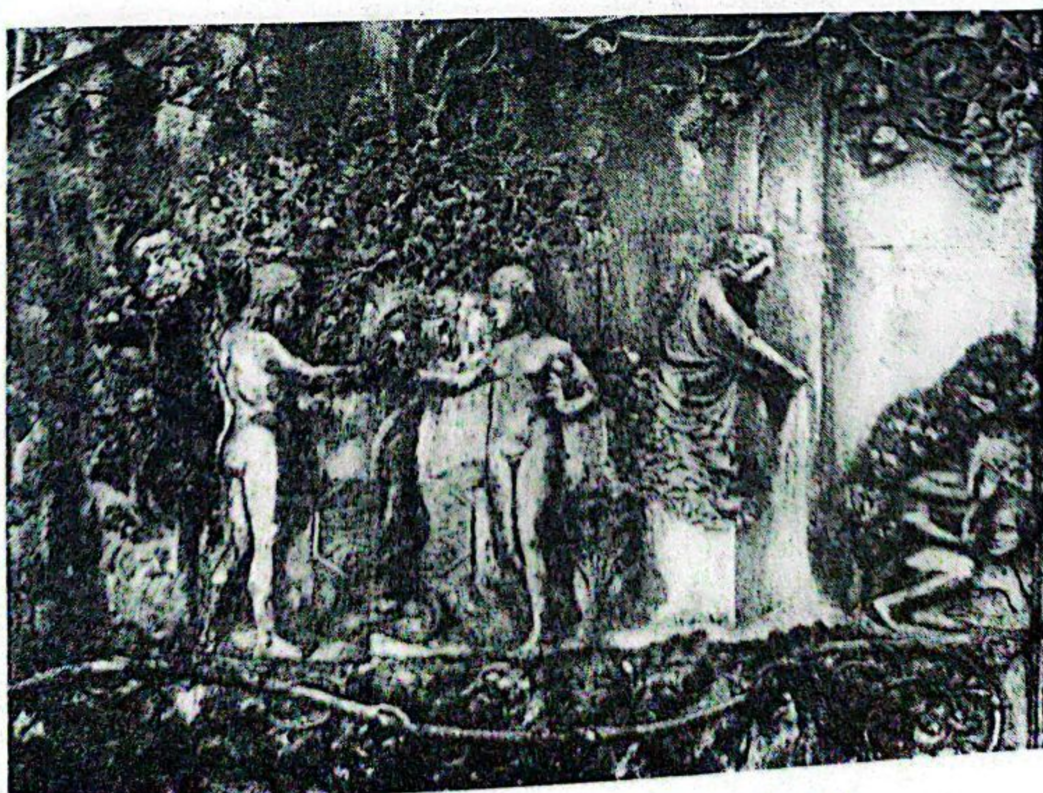




37. Lorenz

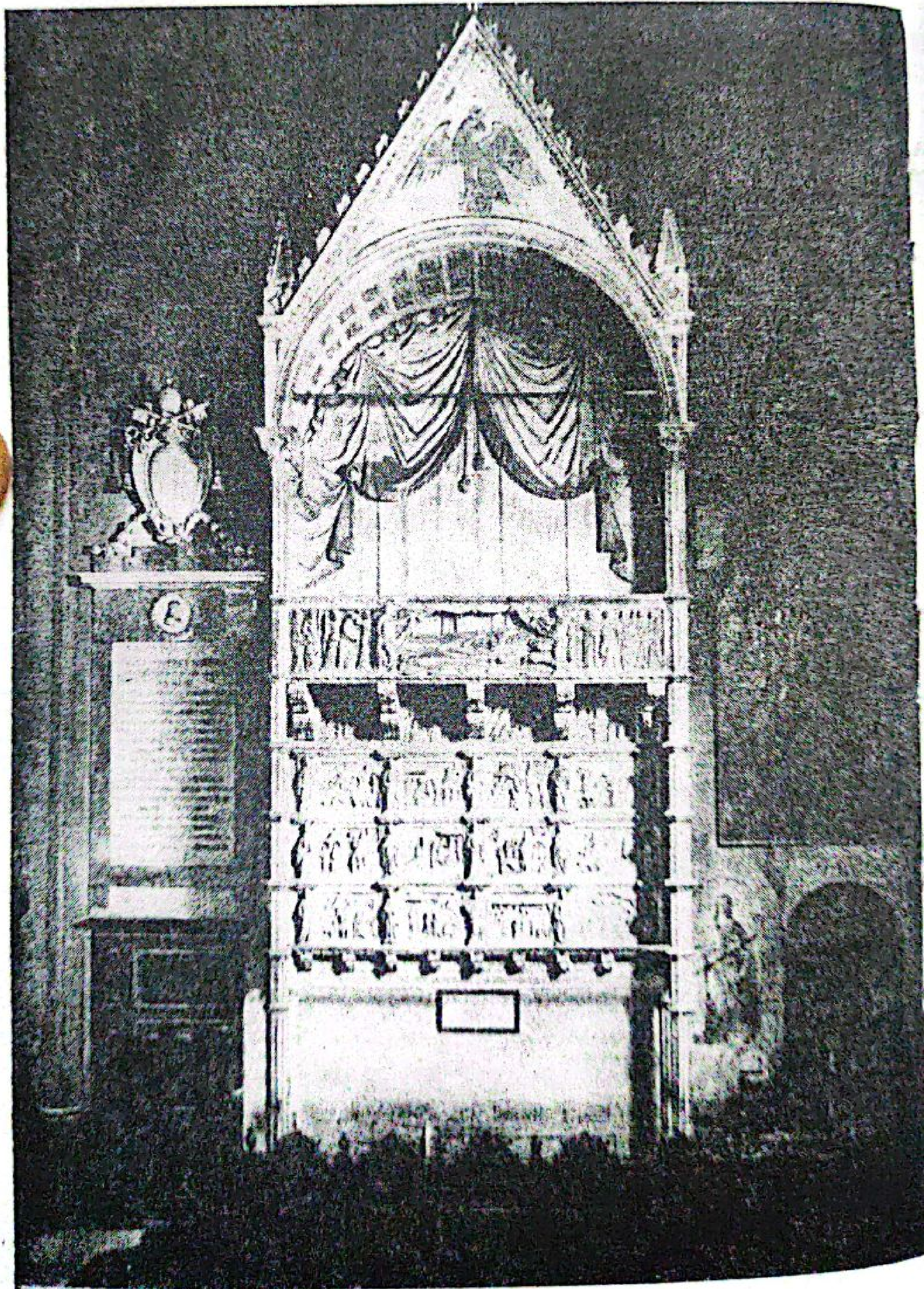
36. Lorenzo Maitani. *Facerea lui Adam şi a Evei.*

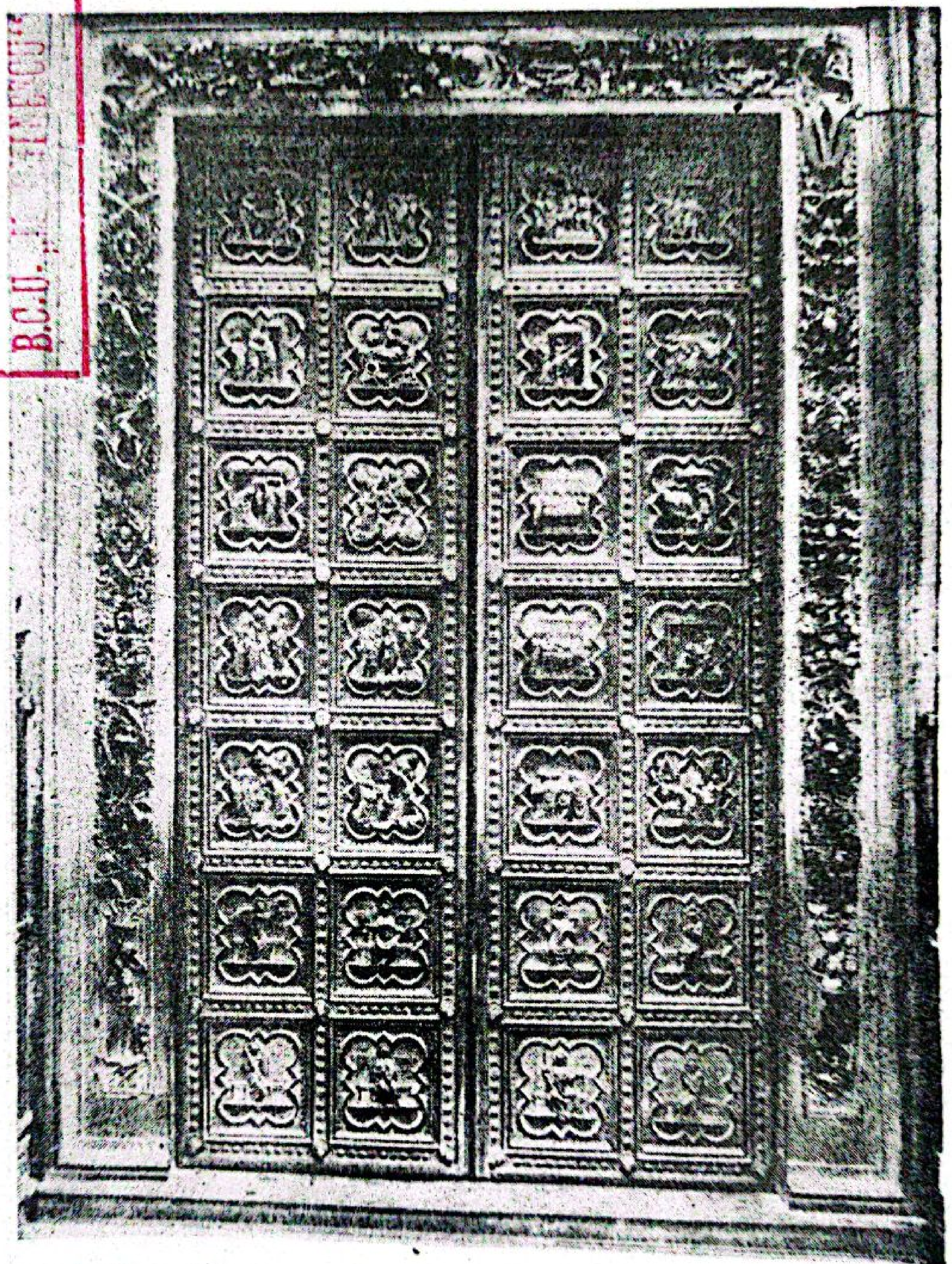




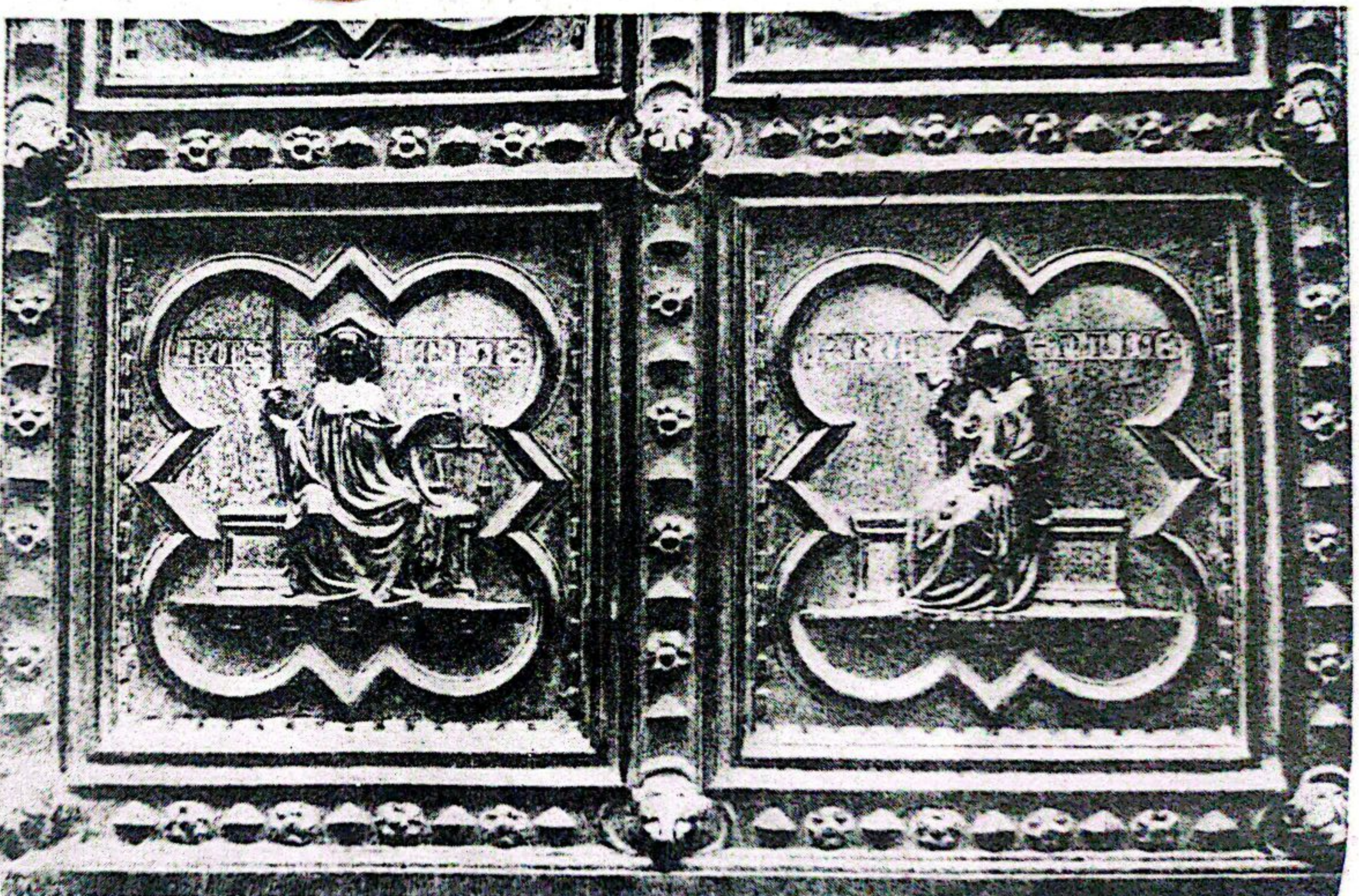
37. Lorenzo Maitani, *Căderea în păcat.* Relief.

42. Agostino di Giovanni și Agnolo di Ventura. Mormîntul lui Guido Tarlati.

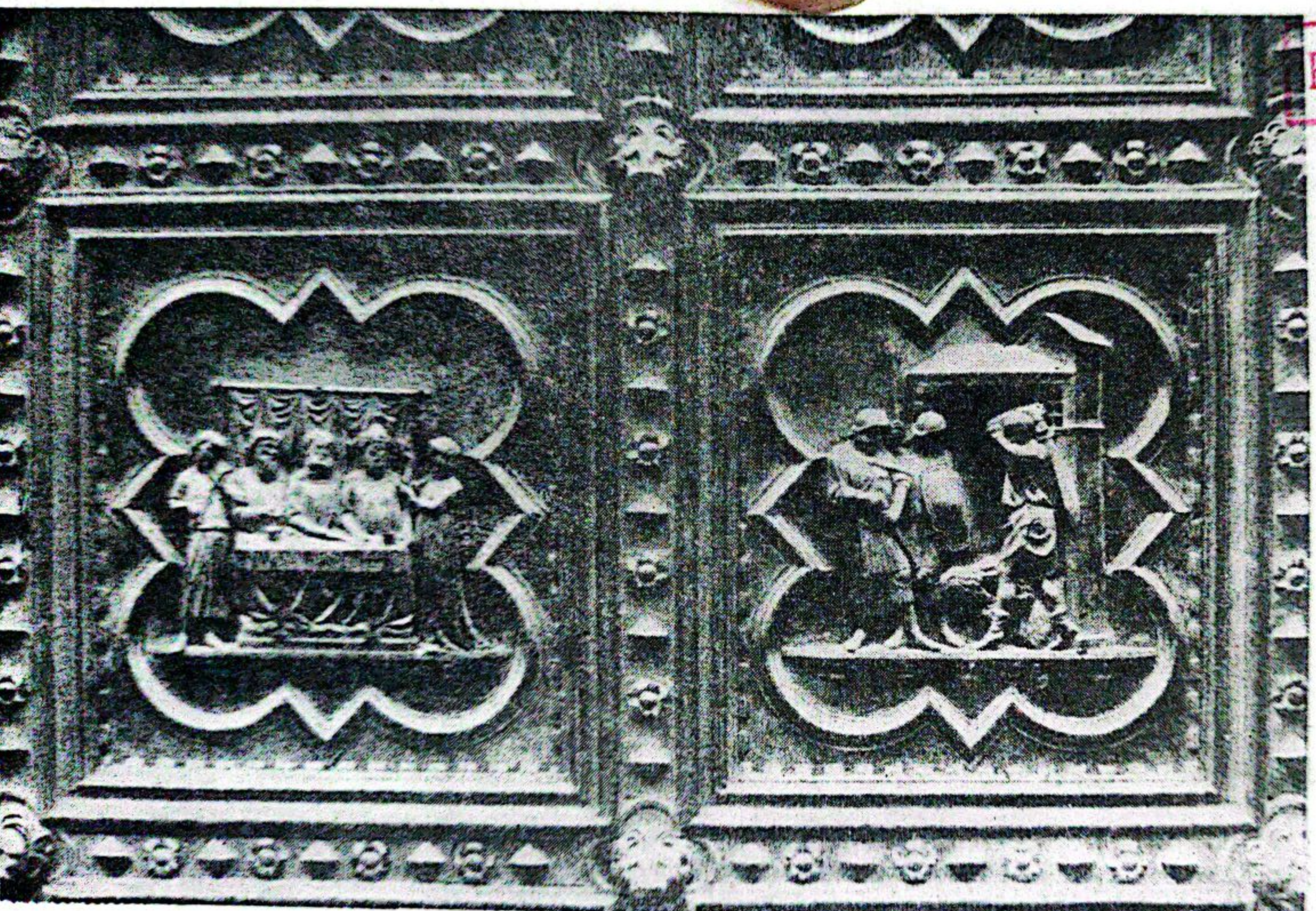




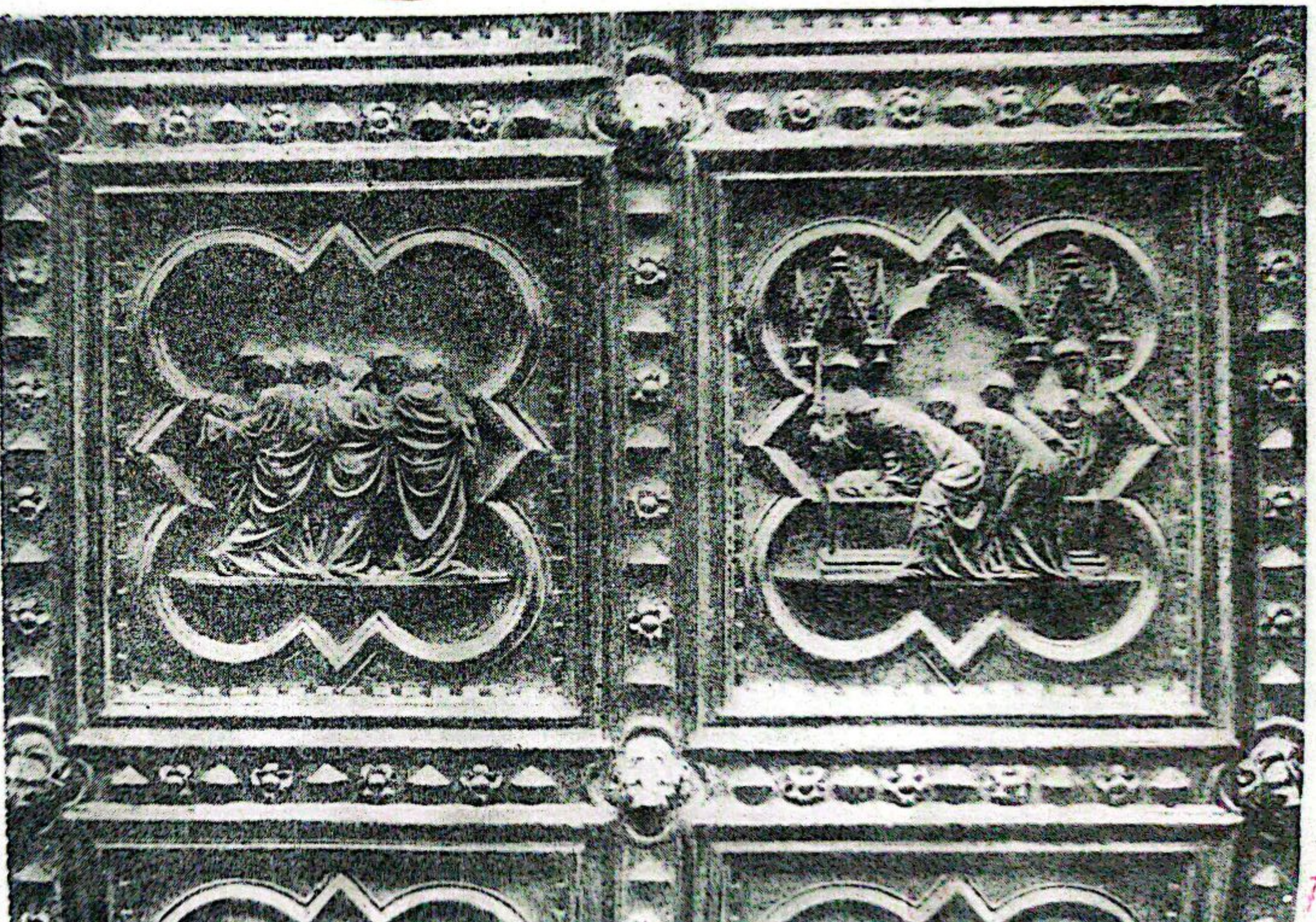
43. Andrea Pisano. Ușile Baptist...



44. Andrea Pisano. *Alegoriile Justiției și Prudenței*. Reliefuri.



45. Andrea Pisano. *Dansul Salomeei și tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Reliefuri



46. Andrea Pisano. *Purtarea trupului Sf. Ioan Botezătorul și înmormîntarea lui*. Reliefuri.



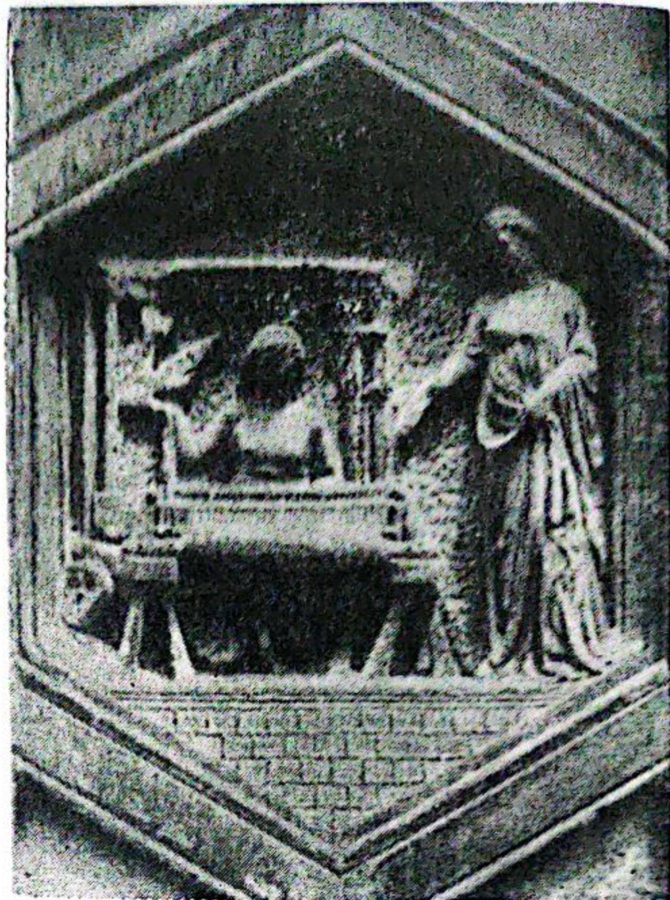
47. Andrea Pisano. *Facerea lui Adam*. Relief.



48. Andrea Pisano. *Facerea Evei.* Relief.

46. Andrea Pisano. *Purtarea trupului Sf. Ioan Botezătorul și înmormîntarea lui.* Reliefuri.

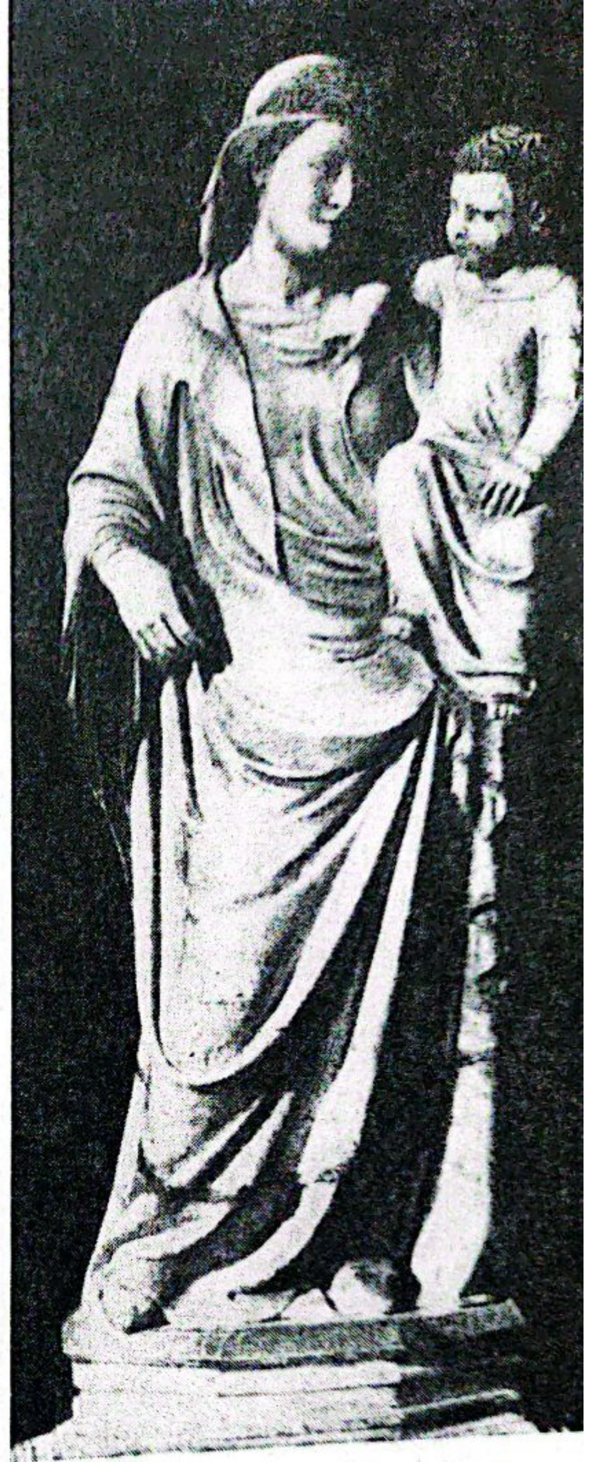
49. Andrea Pisano. *Alegoria țesutului*. Relief.





50. Andrea Pisano. *Alegoria vînătorii*. Relief.

51. Andrea Pisano.
Cristos binecuvîntînd.



52. Andrea Pisano. *Madonna.*



53. Nino Pisano. *Madonna.*



54. Nino Pisano. *Madonna.*



55. Nino Pisano. *Madonna.*



56. Școala lui Nino Pisano. *Madonna del Latte.*



57. Școala lui Nino Pisano. *Arhanghelul Gabriel din grupul „Buna Vestire".*



58. Școala lui Nino Pisano. *Maria din grupul „Buna Vestire".*



59. *Prorocul Isaia.* Relief.

60. *Saturn.* Relief.





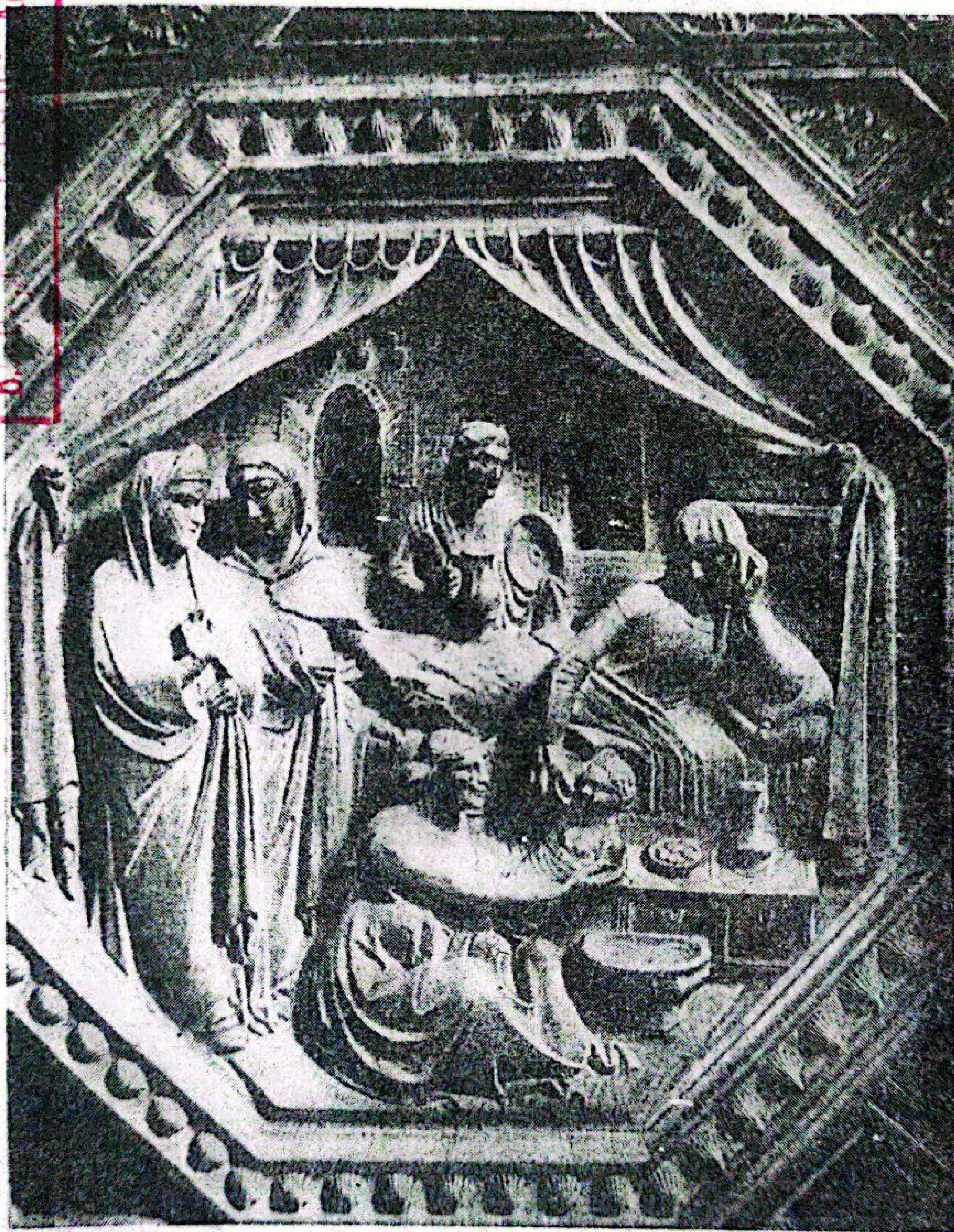
61. *Venus.* Relief.

60. *Saturn.* Relief.

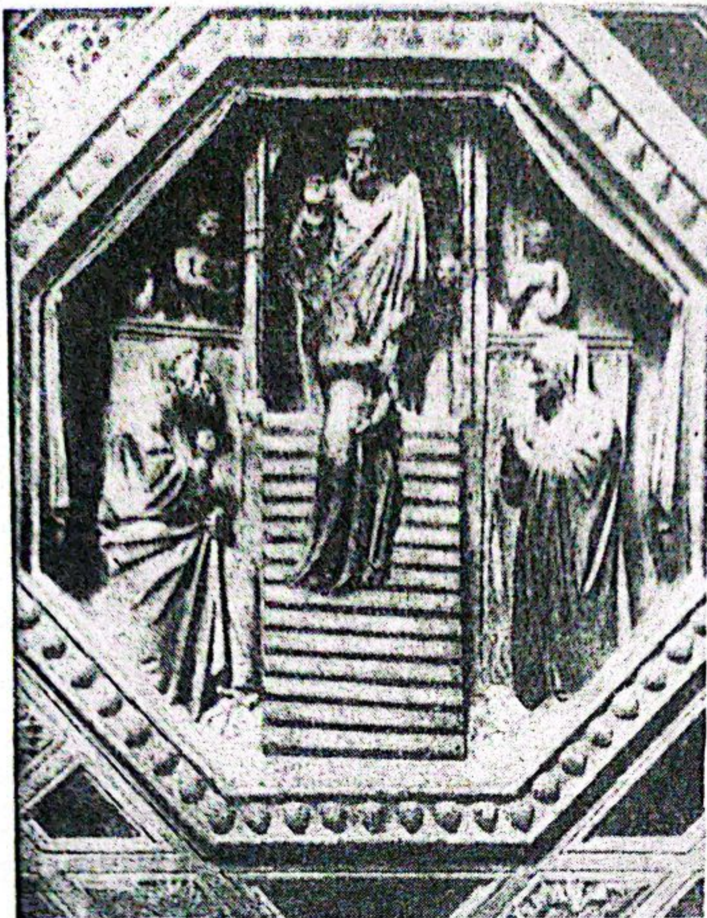




61. *Venus.* Relief.



62. Andrea Orcagna, *Naşterea Maicii Domnului*. Relief.



63. Andrea Orcagna. *Prezentarea la templu.* Relief.



64. Andrea Orcagna. *Vestirea morții Mariei.* Relief.



65. Andrea Orcagna. *Adormirea Maicii Domnului și înălțarea ei la cer*. Relief.

66. Alberto Arnoldi. *Taina botezului.* Relief.



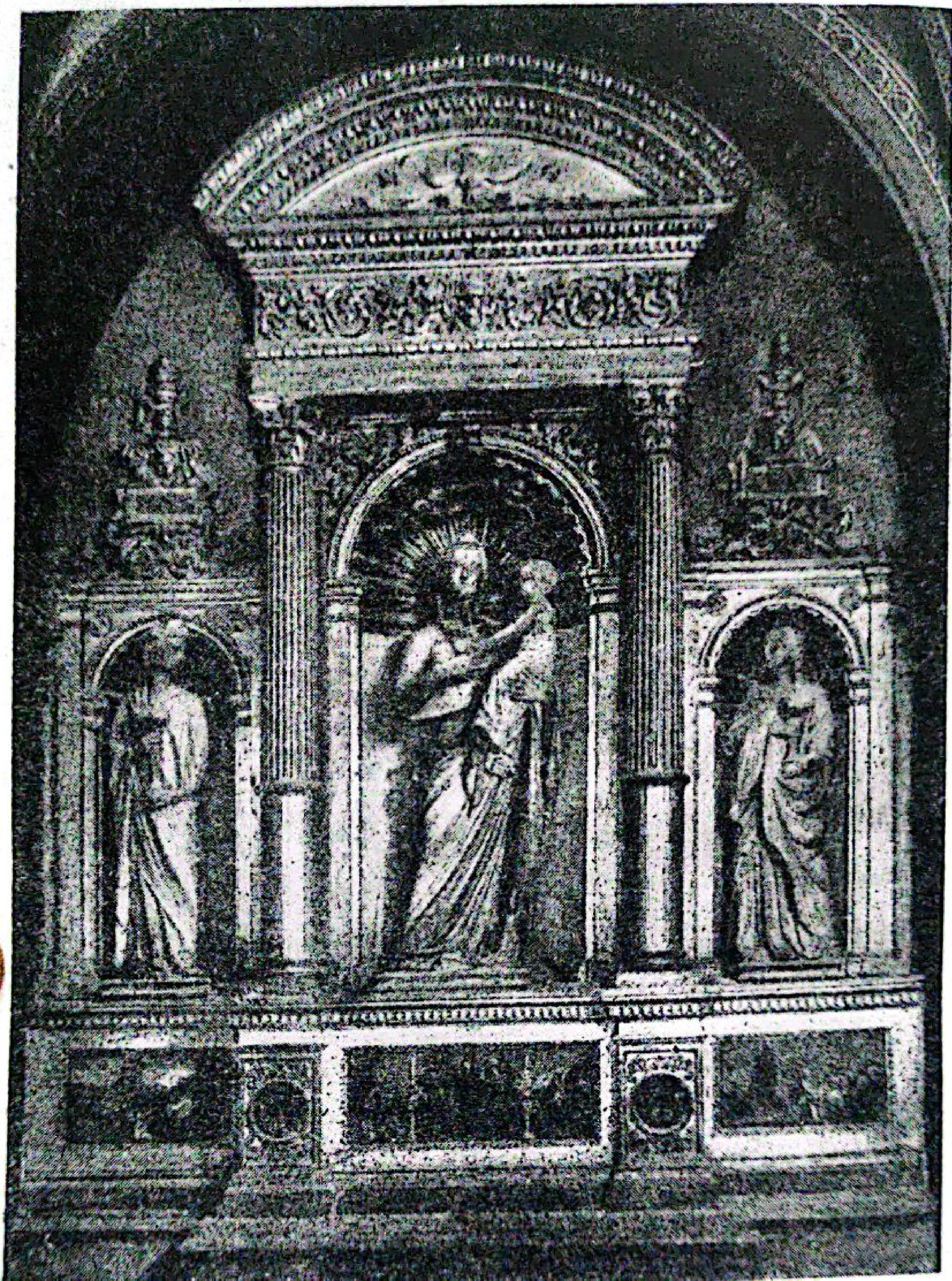


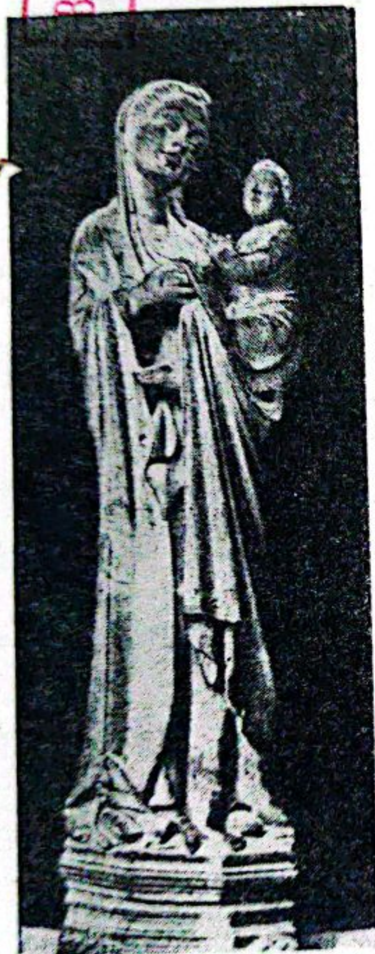
67. Alberto Arnoldi. *Taina căsătoriei.* Relief.

69. Alb
di. *Ta*
tășirii.

68. Alberto Arnoldi. *Taina miruirii.* **Relief.**

69. Alberto Arnoldi. *Taina împărtășirii.* Relief.





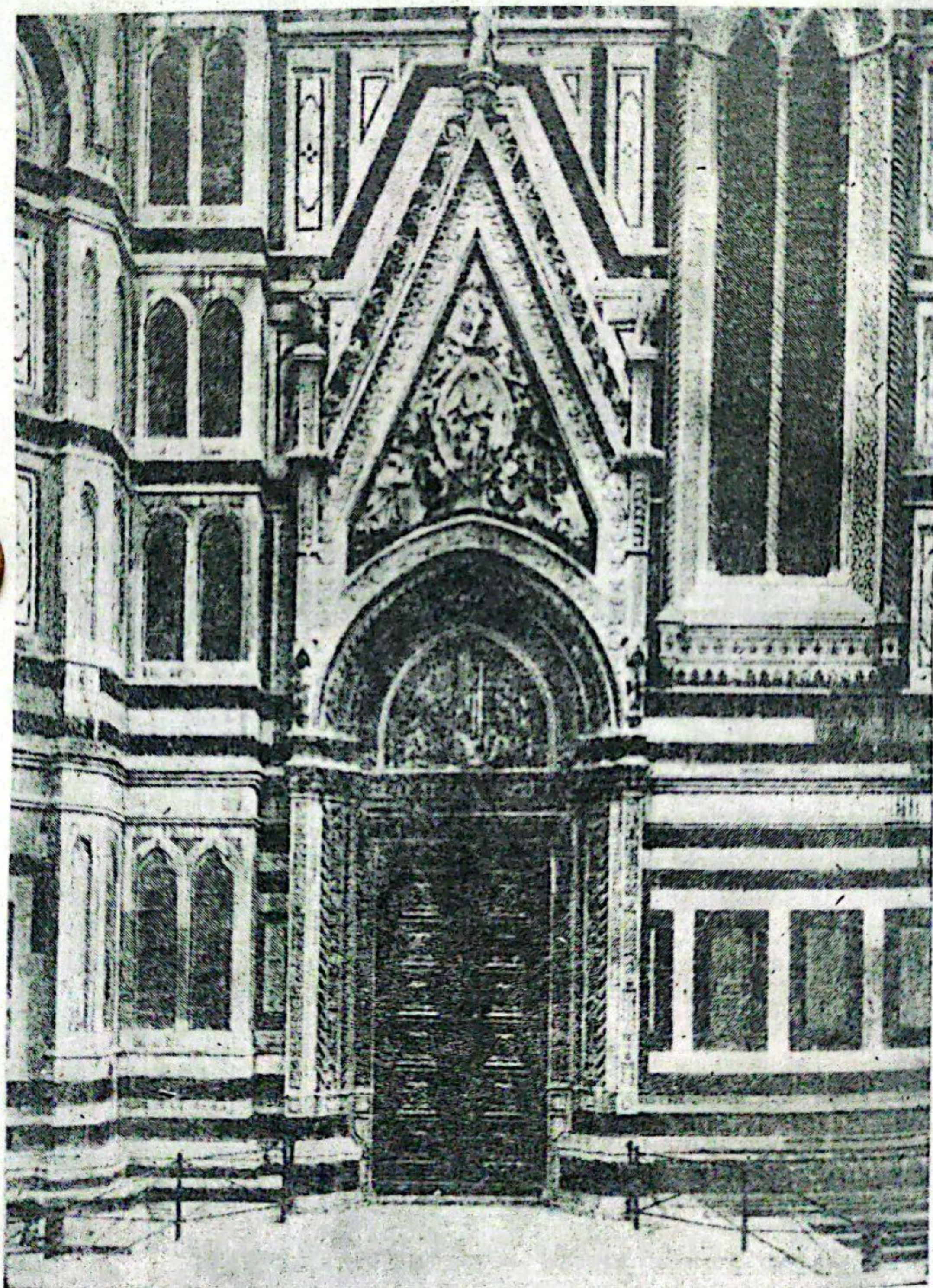
71. Alberto Arnoldi. *Madonă.*



72. Giovanni di Francesco Fetti și Jacopo di Piero Guidi, *Alegoria Cumpătării.* Relief.



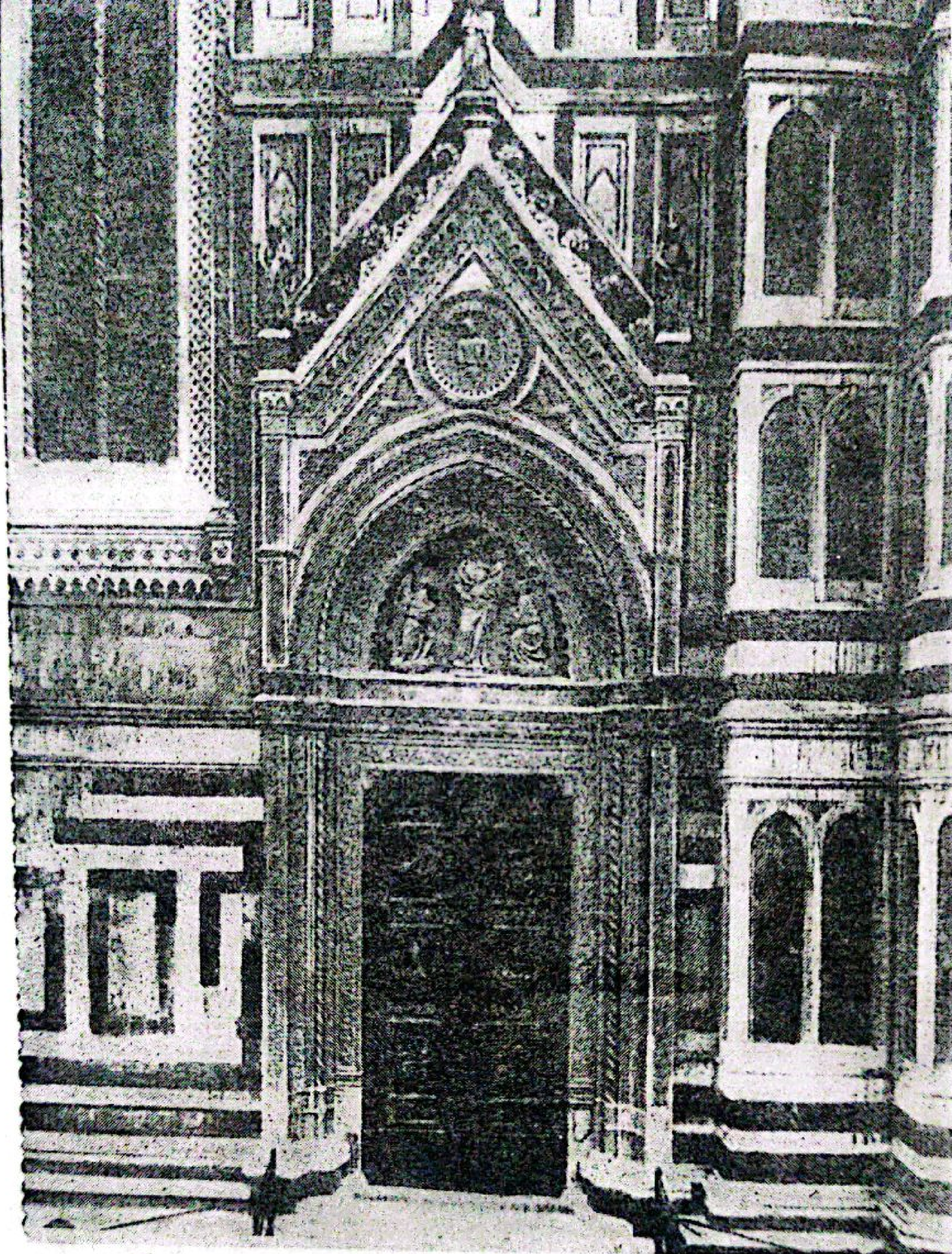
73. Jacopo di Piero Guidi și Giovanni d'Ambrogio, *Alegoria Speranței.* Relief.



74. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio și Piero di Giovanni Tedesco. Porta dei Canonici a Catedralei din Florența.

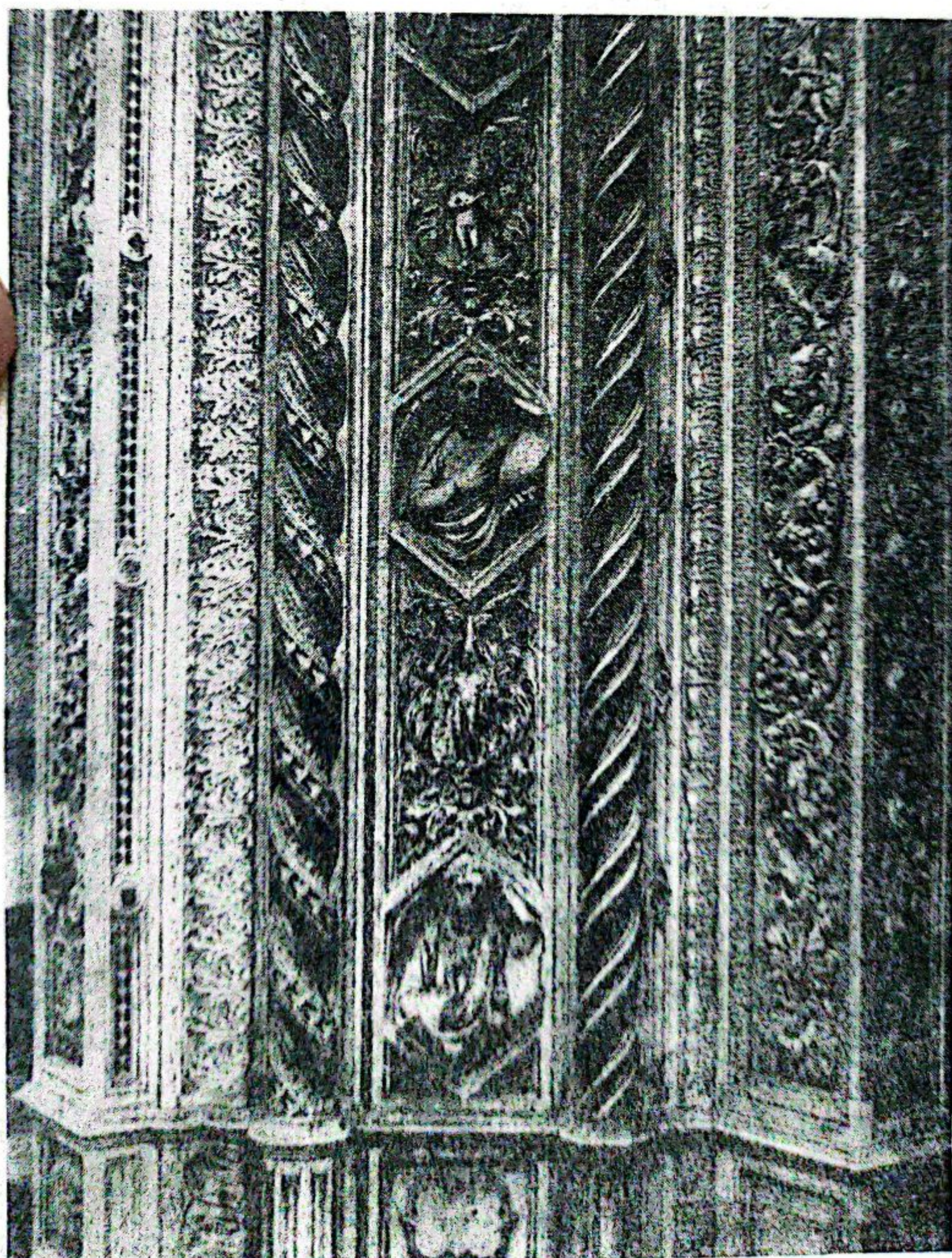


75. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. Porta dei Canonici. Detaliu.



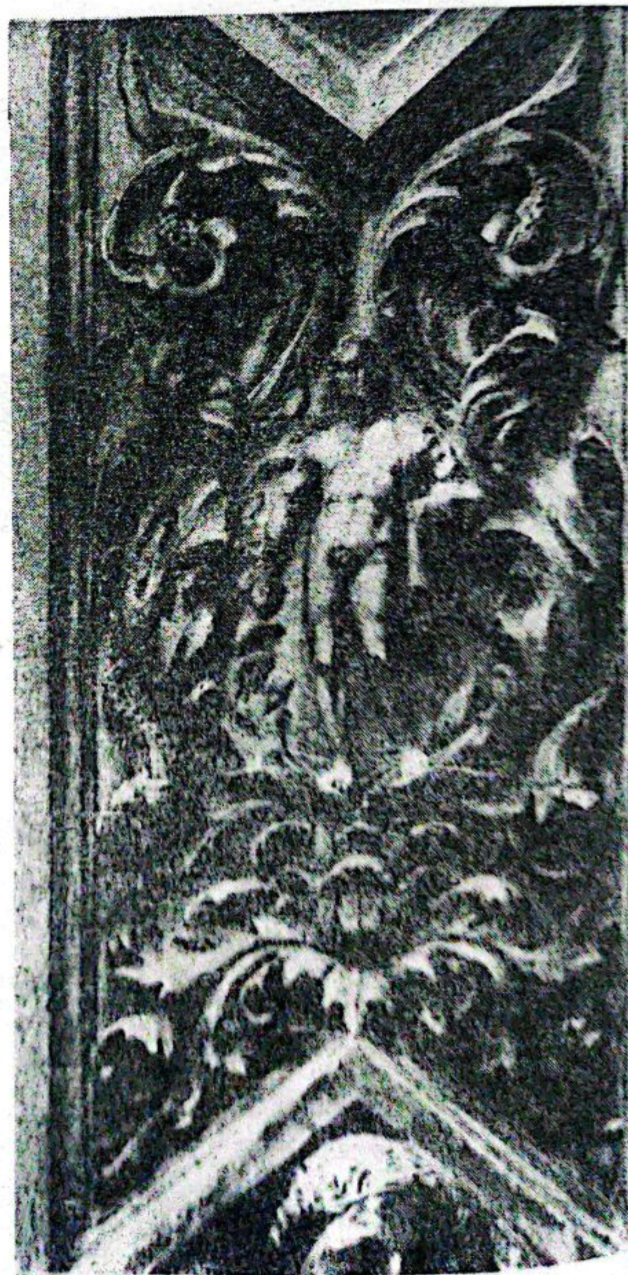
76. Porta della Mandorla a Catedralei din Florența.

77. Porta della Mandorla a Catedralei din Florența. Detaliu.





78. Porta della Mandorla a Catedralei din Florența. Detaliu: *Discobol.*



79. Porta della Mandorla a Catedralei din Florența. Detaliu: *Hercule.*



80. Niccolo di Piero Lamberti. *Madonna della Rosa.*



teză proprie rezultată din elementele împrumutate din afară.

În Italia de Nord au lucrat mulți artiști germani care s-au manifestat ca promotori ai influențelor gotice. Se știe că sculptorul german Hans din Vernach a împodobit, în anul 1393, luneta de deasupra ușii dinspre sud a sacristiei din catedrala milaneză. Opera lui le-a părut italienilor prea sofisticată și ei i-au cerut să simplifice compoziția. Un alt sculptor german Hans Verrabech a lucrat, în ultimul deceniu al secolului al XIV-lea, la Bologna, unde a încercat să se adapteze la gusturile italiene locale (relieful cu imaginea unui apostol, din biserica San Petronio și *Madonna della Pace,* din 1393, plasată într-una din capelele laterale din aceeași biserică). Între acești sculptori nordici peregrini și artiștii italieni locali s-a produs un viol schimb de experiență care a favorizat lărgirea orizontului lor artistic. Aceste influențe nordice au fost prelucrate poate în modul cel mai creator de către venețienii Pierpaolo dalle Massegne (amintit între 1383—1403) și Jacobello dalle Massegne[237] (amintit între 1383—1409) — cei mai talentați dintre sculptorii din nordul Italiei.

Frații dalle Massegne au lucrat la Mantova, la Bologna, la Veneția și la Milano. Ei proveneau din școala sculptorului venețian Andriolo de Sanctis (m. 1377). O puternică impresie a exercitat asupra lor *Madona* executată de Nino Pisano pentru mormîntul lui Cornaro. Amîndoi frații trebuie să fi cunoscut bine sculptura gotică. Dacă Pierpaolo a fost atras mai mult de monumentele franceze, în schimb, Jacobello le-a preferat pe cele germane. Frații au lucrat atît împreună, cît și separat. Principalele lor lucrări sînt polipticul din biserica San Francesco din Bologna (1388) și statuile altarului din Catedrala San Marco din Veneția (1394). Încercarea făcută în ultimele decenii de a se identifica stilul individual al fiecăruia dintre ce doi ne permite să-l caracterizăm pe fiecare luat în parte. Pietro Pierpaolo dalle Massegne era înzestrat cu un dezvoltat simț decorativ. El știa să redea subiectul în tonuri fine,

avea pasiune pntru suprafaţa pietrei din care obţine delicate efecte picturale. Arta lui gravitează mai mult spre trecut, constituind o ramură pur venețiană a „goticului internațional". Jacobello tinde spre o viziune monumentală mai mult decît Pierpaolo. El preferă formele compacte, solide, pline de stabilitate, chiar dacă și el rămîne foarte apropiat de sculptorii din nordul Europei.

La Bologna, unde frații dalle Massegne au avut mulți discipoli, sculptura venețiană a prins rădăcini adînci. Se poate ca reliefurile fațadelor laterale ale bisericii San Petronio[238] să fi fost realizate de discipolii fraților dalle Massegne. Sub ferestrele a cincea și a șasea din partea stîngă și a treia, a patra, a cincea, a șasea din partea dreaptă, au fost amplasate reliefuri de formă rectangulară cu imagini de profeți și sfinți (il. 59). Cele mai reușite din aceste reliefuri sînt pătrunse de atîta patos și au atîta forță încît ne duc cu gîndul la creațiile lui Claus Sluter și ale lui Jacopo della Quercia. Semifigurile sînt redate în atitudini energice, chipurile uscate trădează îndrăzneală, părul este parcă răvășit de vînt. Maestrul anonim al acestor reliefuri create la sfîrșitul secolului al XV-lea pregătește în mod nemijlocit terenul pentru Quercia. Arta lui virilă, curajoasă trădează deja trăsături ce anunță apropierea unei noi epoci.

Dintre toate școlile de sculptură ale trecentoului, cea florentină a opus cea mai puternică rezistență goticului. Tradițiile lui Giotto erau aici atît de puternice încît ele au determinat pentru multe decenii căile de dezvoltare a întregii arte florentine. Spre deosebire de Siena și de Pisa, Florența tindea spre forme mai consistente, cu mai multă stabilitate și mai acuzat plastice. Numai în mod excepțional s-au bucurat aici de succes artiști de tipul lui Tino di Camaino și Andrea Pisano. Statuile lui Nino Pisano li s-au părut, probabil, florentinilor prea grațioase și prea stilizate. Gusturile lor plebeiene fuseseră educate de pictura lui Giotto și sculptorul lor preferat a fost Andrea Orcagna, în a cărui creație tradițiile ce

plecau de la Giotto se îmbinau în mod original cu noile căutări.

Unul dintre primele monumente ale sculpturii florentine din secolul al XIV-lea în care își spune cuvîntul înțelegerea specific florentină a formei îl constituie reliefurile cu imaginile celor șapte planete, ce împodobesc Campanila (il. 60—61)[239]. Adolfo Venturi este înclinat să le atribuie lui Francesco Talenti care a terminat de construit edificiul respectiv. Oricine ar fi autorul reliefurilor, un lucru este sigur: el a reflectat aici gusturile locale. În comparație cu reliefurile lui Andrea Pisano, acest ciclu al planetelor, realizat în jurul anului 1350, atrage atenția, înainte de toate, prin caracterul masiv al figurilor. Scunde și late în umeri, toate aceste figuri alegorice ale lui Apollo, Venus, Mercur, Saturn, au crescut parcă pe locul unde se află. Corpurile lor greoaie sînt ascunse de veșminte care nu desenează falduri liniare, ci cad în forme grele și largi. Această artă aduce cu sine o oarecare notă de asprime.

Cel mai mare sculptor florentin din secolul al XIV-lea a fost Andrea Orcagna (amintit între anii 1344—1368)[240]. El a întrunit într-o singură persoană pe arhitect, pe sculptor, pe mozaicar, pe pictor și pe poet. Ca și Giotto, el reprezenta tipul de artist plurivalent care-l anticipa pe *„uomo universale“* al lui Alberti. Orcagna se bucura la Florența de recunoașterea generală. El a fost în repetate rînduri membru al comisiilor de construire a catedralei, iar de la sfîrșitul anilor cincizeci, a lucrat în calitate de *capomaestro* al catedralei din Orvieto unde a participat la amenajarea edificiului și la decorarea lui cu mozaicuri. Renumitul tabernacol al altarului din capela Or San Michele pentru arhitectură, vezi p. 107) a fost împodobit de Orcagna cu o mulțime de reliefuri și de statui, la care a lucrat cu multe ajutoare începînd din 1352 pînă în 1359 (il. 62—65). Aceste opere de sculptură furnizează un bogat material pentru emiterea judecăților privitoare la stilul sculpturii lui care reprezintă tendințele protorenascentiste în ipostaza lor cea mai pură.

Tabernacolul este decorat cu reliefuri reprezentînd imaginile figurilor alegorice ale virtuţilor şi scene din viaţa Mariei, precum şi statui reprezentînd îngeri şi sfinţi. Reliefurile cele mai interesante au fost realizate parţial de Orcagna însuşi (il. 62—65). Maestrul manifestă preferinţa pentru figurile scunde, greoaie, subliniat telurice, cărora le sînt proprii ceea ce Berenson numeşte *tactile values* (valori tactile). Toate aceste figuri sînt drapate în veşminte pe care însă Andrea nu le tratează niciodată ca pe ceva de sine stătător, ce ar duce o existenţă independentă de trupul pe care-l ascunde. În creaţia sa, veşmîntul are un caracter structiv, fiind strîns legat, ca şi la Giotto, de dinamica figurii respective. La Orcagna nu întîlnim acea slăbiciune pentru efectele decorative, atît de caracteristică maeştrilor goticizanţi. Faldurile figurilor sale sînt greoaie, ample, puternic reliefate. Ele nu descriu parabole line, ci ori cad abrupt, ori se frîng formînd unghiuri ascuţite[241]. Este vorba aici de o înţelegere nouă, incomparabil mai materială a ţesăturii, decît la Nino Pisano pentru care drapajul era doar un pretext pentru un fin joc de linii. În viziunea lui Orcagna, drapajul înseamnă o ţesătură ce ascunde figura urmînd ritmul acesteia. Aşa înţeleg drapajul cei mai buni maeştri protorenascentişti şi aşa îl înţelege şi Orcagna.

În ciclul scenelor din viaţa Mariei, maestrul mai urmează încă tradiţiile gotice ale spaţiului în formă de „cutie". El amplasează deasupra reliefurilor o perdea sub forma unei cortine deschise, creează figuri puternic reliefate ce se apropie uneori de ronde-bosse. Dar cel mai interesant este că, paralel cu această manieră vetustă de a înţelege relieful, în creaţia lui îşi croieşte drum un curent absolut nou. Imitînd pictura, Orcagna introduce într-o serie de scene (*Naşterea Maicii Domnului, Prezentarea Mariei la templu, Întîmpinarea Maicii Domnului, Vestirea Mariei despre moartea ei apropiată*) complicate culise arhitecturale. Strict vorbind, acestea nu mai sînt simple culise, adică nu mai sînt fundaluri, ca la Andrea Pisano, ci o arhitectură reală care-l introduce pe om în am-

bianţa sa spaţială. Pentru a trata în acest fel fundalurile arhitecturale trebuiau folosite pe scară largă racursiurile perspectivale. Şi în adevăr, Orcagna le foloseşte din plin (în această privinţă sînt deosebit de interesante scenele *Naşterea Maicii Domnului* şi *Vestirea morţii ei*, în care sînt redate interioare cu mobilier dat în perspectivă; (il. 62, 64). Fără îndoială, aceste lucrări ale lui Andrea Orcagna au fost cunoscute bine de Ghiberti şi de Donatello care şi-au tras din ele anumite concluzii. Ei aveau să renunţe la ultimele reminiscenţe ale sistemului „cutiei" gotice, recurgînd la un relief mai puţin înalt şi totodată mai pictural.

Poate cel mai realizat dintre reliefurile ce împodobesc tabernacolul este marea compoziţie monumentală de pe latura sa opusă, reprezentînd *Moartea Mariei şi înălţarea ei la cer* (pl. 65). Această imagine divizată în două registre trădează o minuţiozitate deosebită. Foarte fin este folosită în registrul superior incrustaţia cu mozaic ce înconjură figura Mariei ca o aureolă colorată, scînteietoare. Figurile se remarcă printr-o uimitoare precizie a proporţiilor. Şi cu toate că în caracterul lor generalizator există multe trăsături gotice, ele n-au fragilitatea şi rafinamentul imaginilor gotice. Stînd solid pe picioare, ele ne împărtăşesc simplu şi omeneşte stările sufleteşti. Nu este deloc întîmplător că Orcagna s-a hotărît să introducă într-o asemenea ambianţă şi propriul portret (figura din extrema dreaptă). Prin aceasta el nu numai că a demonstrat creşterea conştiinţei de sine a artistului, dar a şi confirmat o dată în plus apropierea artei sale de viaţă.

Unii cercetători au fost înclinaţi să vadă în Andrea Orcagna un artist arhaizant care, într-o vreme de înflorire a goticului, s-a întors la tradiţiile anterioare lui Giotto[242]. Într-adevăr, la Orcagna se observă o distanţare de înţelegerea gotică a formei. Moştenirea giottescă i-a facilitat divorţul cu arta graţioasă şi gingaşă a goticului, cu cultul ei excesiv pentru linie, care începuse să alunece spre manierism. Lumii de basm a lui Andrea Pisano, el i-a opus propria sa lume, incomparabil

mai materială, mai veridică. La jumătatea secolului al XIV-lea, Orcagna a reînnodat firul subţire al dezvoltării protorenascentiste, întrerupt curînd după moartea sa şi la Florenţa, datorită întăririi curentului goticizant. Şi dacă între lucrările lui de sculptură şi cele de pictură se constată deosebiri esenţiale (primele sînt sensibil mai „realiste" decît celelalte) faptul demonstrează încă o dată cît de sinuoase, de contradictorii au fost, în secolul al XIV-lea, căile de dezvoltare ale artei.

Andrea Orcagna n-a lăsat o şcoală în adevăratul înţeles al cuvîntului. Direcţia urmată de el a căzut destul de repede în desuetudine. Cu el pot fi puşi în relaţie numai artiştii care au lucrat la împodobirea Campanilei cu reliefuri reprezentînd figurile alegorice ale virtuţilor şi ale celor şapte arte liberale. Acestei direcţii i se mai alătură parţial şi Alberto Arnoldi (cunoscut între 1351—1364) al cărui profil artistic a căpătat contururi relativ clare numai ca urmare a unor cercetări din secolul nostru[243].

Alberto Arnoldi a participat la finisarea Campanilei şi a catedralei din Florenţa. El provenea probabil din şcoala lui Orcagna. Lucrările lui trădează, de asemenea, o bună cunoaştere a operelor lui Andrea Pisano şi ale ajutoarelor sale din Pisa care decoraseră parterul Campanilei. De-a lungul deceniului cinci al secolului al XIV-lea, trebuie să fi fost realizat acel ciclu de reliefuri cu imaginile celor şapte taine, care este atribuit în prezent lui Arnoldi (il. 66—69). Aceste reliefuri ce împodobesc al doilea nivel al aceleiaşi Campanile cuceresc printr-o compoziţie simplă şi expresivă şi prin caracterul deosebit al formelor. Contemporan al lui Boccaccio, Arnoldi înfăţişează oameni robuşti, plini de voioşie care stau solid pe picioare şi participă la sfintele taine cu un spirit întreprinzător, de parcă aceasta ar fi ocupaţia lor cea mai obişnuită. Unele scene au chiar o notă de umor (de pildă *Botezul* şi *Logodna Fecioarei*). Această tratare a tainelor în spiritul compoziţiei de gen le privează de orice mister şi le conferă un conţinut nou. Simplificînd compoziţiile şi modelînd figu-

rile într-un spirit generalizator, Arnoldi abandonează acea elegantă stilizare liniară, mergînd astfel pe urmele lui Orcagna.

Între anii 1359 și 1364, Arnoldi a realizat pentru altarul capelei Bigallo grupul *Madonei cu doi îngeri* (il. 70). Beneficiarii i-au pus condiția să se inspire dintr-o renumită statuie a *Madonei* din Pisa (probabil o lucrare a lui Nino Pisano). Arnoldi a creat însă imagini opuse ca spirit, artei rafinate a lui Nino. Trupul Mariei este rigid. Figura ei scundă, lipsită de mlădiere, este masivă și chiar puțin stîngace. Pruncul ținut de ea pe brațul stîng nu evocă prin nimic acei *bambini* ștrengari ai lui Nino. În mișcările lui rigide există un fel de automatism, mîinile lui ca și ale Mariei sînt lipsite de finețe. Veșmîntul Madonei formează falduri uniforme în care am căuta zadarnic uimitoarea ritmicitate a liniilor ce ne cucerește în cele mai bune opere ale sculptorilor pisani și sienezi. Desigur, multe din aceste neajunsuri trebuie puse pe seama talentului modest al lui Arnoldi, care n-a fost un mare artist. Totuși în arta lui se manifestă gusturile pur florentine. El merge pe calea simplificării, înlocuind tipul aristocratic al Madonei gotice cu un tip mult mai simplu al orășencei florentine; figurile sale stau solid pe picioare și au volume cilindrice și un contur închis.

Dacă în statuile Madonelor din bisericile San Francesco, din Figlino Valdarno și San Lorenzo din Florența (așa-numita „Bentornata"), Arnoldi creează imagini apropiate de statuia din Bigallo, în statuile din Camposanto din Pisa (il. 71) și din Muzeul Victoria and Albert, el se situează în mod clar pe drumul imitării modelelor pisane sau sieneze. Mai svelte și mai fragile, figurile prezintă mlădieri gotice, capetele sînt ușor plecate, mantiile cad în falduri line, trupul își pierde parcă o parte substanțială din volum care este mascat de veșminte. Către anii '60, Arnoldi a început să se distanțeze de moștenirea lui Orcagna, fiind antrenat de curentul goticizant care a cuprins întreaga artă

 florentină de la sfîrșitul secolului al XIV-lea,

Despre direcția în care s-a dezvoltat această artă de-a lungul anilor '80 ne dau o idee concludentă figurile alegorice ale virtuților care împodobesc Loggia dei Lanzi[244]. Datorită documentelor păstrate, avem posibilitatea nu numai să determinăm cu precizie numele autorilor, ci și să ne facem o opinie despre metodele de lucru ale sculptorilor din trecento. Schițele pentru reliefurile Loggiei dei Lanzi, datînd din anii 1383—1386, au fost realizate de pictorul Agnolo Gaddi. Sculptorului Giovanni di Francesco Fetti (menționat între 1355—1386) îi aparțin figurile *Forței* și *Temperanței* (il. 72) care aveau să fie terminate de Jacopo di Piero Guido; altui sculptor — lui Giovanni d'Ambrogio (menționat între anii 1366—1418)[245] îi aparțin imaginile *Justiției* și *Înțelepciunii*, unui al treilea sculptor — Jacopo di Piero Guidi (menționat între anii 1379—1406) îi aparțin figurile *Credinței* și *Speranței* (pl. 73), aceasta din urmă fiind realizată cu ajutorul lui Giovanni d'Ambrogio. În sfîrșit, figura *Carității* a trecut prin mîinile a trei sculptori: ea a fost începută de Luca di Giovanni da Siena, apoi i-a fost încredințată spre a fi continuată lui Jacopo di Piero Guidi (1391) și a fost terminată de Piero di Giovanni Tedesco (menționat între anii 1386—1402), acesta nerenunțînd la nici o comandă. Acoperirea cu un strat de culoare a tuturor reliefurilor a fost încredințată unui pictor. Acest mod de cooperare demonstrează pregnant cît de puternice erau tradițiile de breaslă. În același timp, aceste tradiții îngreuează identificarea manierei individuale a fiecărui artist la decorarea Loggiei dei Lanzi. Strict vorbind, toți se străduiau să difere cît mai puțin unul de altul, știind că numai în acest fel se putea asigura integritatea ansamblului decorativ. Dacă vom compara figurile realizate de acești artiști cu cele create de Orcagna și chiar de Arnoldi, vom remarca afirmarea evidentă a trăsăturilor gotice. În această privință, este deosebit de caracteristică imaginea *Temperanței* (il. 72). Autorul ei ca și colegii lui acordă întreaga atenție ductului linear al faldurilor care se disting printr-o uimitoare eleganță. Aceste falduri, ba

descriu ample parabole, ba se mlădiază capricios, ba se frîng. Însuşi Ghiberti ar fi putut invidia această artă de a ritma linia. Dar în condiţiile goanei după efecte decorative, caracterul structiv îşi pierde vigoarea şi scade interesul pentru individualitatea omului, pentru chipul, pentru psihologia lui. Reliefurile Loggiei dei Lanzi grăiesc concludent despre înlocuirea vădită, la Florenţa, către anii '80, a direcţiei urmate de Orcagna de către curentele goticizante.

Aproape toţi sculptorii numiţi mai înainte au participat, de asemenea, la decorarea faţadei catedralei din Florenţa[246]. Începînd din anii '80, la Florenţa, se constată o foarte vie activitate a sculptorilor grupaţi în ateliere specializate. Faţada realizată de Arnolfo di Cambio, şi care fusese de multă vreme abandonată, atrage din nou atenţia publicului. Sculptorii primesc o mulţime de comenzi pentru statui şi pentru ancadramentele decorative ale portalurilor. Întrucît nu exista un plan riguros gîndit pentru împodobirea faţadei, comenzile făcute artiştilor au fost date oarecum la întîmplare, procedîndu-se de la caz la caz. În aceste condiţii, trebuie remarcat că pînă la apariţia lui Nanni di Banco şi a lui Donatello, în primul deceniu al secolului al XV-lea, Florenţa n-a promovat nici un mare sculptor. Toţi aceşti Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Piero Guidi, Piero di Giovanni Tedesco, Luca di Giovanni da Siena erau epigoni tipici ai direcţiei goticizante. Nici unul din ei nu pregăteşte în mod nemijlocit terenul pe care se va afirma Donatello, încît acesta a avut libertatea să se angajeze pe un drum nou rupînd-o în mod hotărît cu tradiţia moştenită. Totuşi, precursorii lui, cu excepţia unuia singur — Nanni di Banco —, erau strîns legaţi de cultura artistică a trecento-ului. Nu întîmplător găsim, de aceea, în cercul lor un maestru sienez, şi unul nordic german (Piero di Giovanni Tedesco), ceea ce atestă persistenţa la Florenţa, a unor gusturi conservatoare.

Cum a demonstrat Kauffmann, cele mai multe statui pentru faţada catedralei au fost executate de Piero di Giovanni Tedesco (imaginile a doi

îngeri dintre care unul ține o mică orgă portativă și altul o mandolă, 1385—1386), Opera del Duomo; figurile a șaisprezece apostoli (1387—1390), Bargello și Opera del Duomo; imaginile sfinților Laurențiu și Ștefan de la Luvru și a lui Victor de la Palazzo Medici, precum și figurile a opt îngeri care-i însoțesc — aflate la Castello Vincigliata, la Giardino Boboli și la Opera del Duomo, (1390—1396); apoi imaginile lui Ambrozie și a lui Ieronim de la Poggio Imperiale aproape de Florența, 1395—1399)[247]. Original din regiunea Rinului sau din răsăritul Franței (Schmarsow descifrează numele său italienizat ca Peter Hansen), Piero di Giovanni Tedesco a fost un artist nu numai conservator, ci și destul de rudimentar, care n-a jucat deloc rolul pe care au încercat să i-l atribuie unii cercetători[248]. El își compunea statuile în chipul unui bloc monolit spre care gravitau toate proeminențele. Evita relieful puternic tinzînd spre aplatizarea suprafeței pietrei. Figurilor sale masive, robuste le lipsea ritmul subtil și supleţea. Fandarea gotică pe care le-o imprimă nu le ferește de aspectul rigid și, pe fundalul artei florentine de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, ele par aproape un anacronism. Este cu atît mai semnificativ faptul că unui astfel de artist comisia însărcinată cu construirea catedralei a considerat cu cale să-i dea atît de multe comenzi, încît acest meșteșugar destoinic a devenit, probabil fără voia lui, o figură centrală.

La decorarea fațadei Domnului a mai participat, în anii 80—90, Jacopo di Piero Guido care a primit, între anii 1383 și 1388, comanda pentru patru figuri de îngeri, dintre care s-au păstrat trei (îngerul cu cimbalo, cel cu viola da gamba — ambii în Opera del Duomo — și îngerul cu psaltirea, aflat într-un muzeu berlinez și care a fost transformat mult mai tîrziu — cum a demonstrat Kauffmann, în statuia lui David, prin adăugarea unui cap de bărbat în locul celui inițial dispărut)[249]. Au mai participat, de asemenea, Luca di Giovanni da Siena, care a executat pentru aceeași serie de îngeri trei figuri dintre care două se păstrează la Muzeul Național din Florența (îngerul cu violina

și cel cu cimpoiul); Giovanni d'Ambrogio (statuia Varnavei [?] din Palazzo Medici, 1396); Niccolò di Pietro Lamberti (figurile a doi părinți ai bisericii, aflate la Poggio Imperiale, 1395—1401); fiul lui Giovanni d'Ambrogio — Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio (Madona între doi îngeri, în luneta de deasupra așa-zisei Porta dei Canonici, 1397—1402). În ciuda unor nuanțe individuale, arta acestora pune prea puține probleme noi. Jacopo di Piero Guidi se distinge, ca și în reliefurile pe care le-a făcut pentru Loggia dei Lanzi, printr-o certă virtuozitate în redarea veșmintelor, ale căror margini se ondulează lin. Distinsul Luca di Giovanni da Siena tinde spre a obține o deosebită finețe în tratarea marmorei, obținînd delicate efecte picturale. Giovanni d'Ambrogio și Lamberti cioplesc lucrări de serie, interesîndu-se cu precădere de drapaj. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio merge pe urmele lui Nino Pisano și ale sculptorilor francezi, creînd un grup de efect caracterizat printr-un subtil ritm al liniilor. Dar nici unul dintre acești artiști nu încearcă să îmbogățească vechiul repertoriu de forme prin adăugarea unor noi trăsături. Toți se manifestă ca tradiționaliști cărora le este scumpă moștenirea părinților.

La sfîrșitul secolului al XIV-lea, în sculptura florentină ca și în arhitectura florentină contemporană (vezi p. 195) se observă o atracție spre vechile forme romanice, dovedind prin aceasta începutul crizei stilului gotic. Nu va trece nici un deceniu și această atracție față de formele romanice va ceda locul atracției exercitate de Antichitate, moment ce marchează înfiriparea mișcării renascentiste. Dar momentului respectiv îi vor preceda două monumente foarte interesante în care elementele ornamenticii romanice își află o largă întrebuințare. Este vorba despre Porta dei Canonici (il. 74—75) și despre Porta della Mandorla (il. 76—79) ale catedralei florentine.

Porta dei Canonici[250] are un bogat ancadrament ornamental realizat între anii 1395—1397 de către Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio și terminat în

 partea lui superioară de către omniprezentul Piero

di Giovanni Tedesco (acesta a lucrat în anul 1398, lui aparţinîndu-i numai două lespezi — cea din mijloc şi cea din dreapta — ale benzii orizontale). Într-un chenar de frunze de stejar, aici sînt sculptate figurine de amoraşi, centauri, nimfe, cîini, cerbi, lupi, iepuri, tauri, cămile şi, de asemenea, şerpi şi diferite păsări (il. 74—75). Execuţia acestor elemente ornamentale se disting printr-un primitivism frust. Imaginile se juxtapun în planul suprafeţii amintind uneori de crestăturile artizanale în lemn. Acest primitiv limbaj artistic care îmbină expresivitatea grotescă a imaginilor cu geometrismul consecvent al formelor îşi are, evident, obîrşia în tradiţiile artei romanice. Tot din monumentele romanice este împrumutat şi motivul vegetal al vrejurilor ce încadrează figurinele decorative. Am avut prilejul să studiem motivul în reliefurile de pe faţada catedralei din Orvieto, unde acesta era, însă, de altă origine. El se întîlneşte în secolul al XIV-lea, de asemenea, în ancadramentul portalului catedralei din Arezzo, în ancadramentul portalului principal de la Palazzo Pubblico din Perugia, în amenajarea mormîntului lui Baroncelli din Santa Croce şi pe pereţii laterali ai cristelniţei Baptisteriului din Florenţa. Şi tot acest motiv a fost larg folosit în amenajarea Porţii della Mandorla, unde a căpătat, însă, o tratare mult mai suculentă şi mai artistică (il. 76, 77).

Finisajul Porţii della Mandorla[251] s-a prelungit treizeci şi ceva de ani (1391—1422). Aici, unul dintre pionierii Renaşterii — Nanni di Banco (m. 1421) a lucrat cot la cot cu reprezentanţii vechii direcţii care au jucat aici un rol conducător. Ancadramentul acestui portal îşi are originea în proiectul lui Giovanni d'Ambrogio (il. 77—79). Între 1391 şi 1397, a fost realizat ancadramentul deschiderii portalului (pînă la zona impostei). La execuţia lui au participat Giovanni d'Ambrogio, Niccolò di Piero Lamberti, Jacopo di Piero Guidi şi Piero di Giovanni Tedesco. Au fost făcute o mulţime de încercări de a se atribui nominal diferitele părţi ale ancadramentului, constituit din semifigurile unor îngeri, din vrejuri vegetale sucu-

lente și din figurine decorative de tip antichizant (Hercule, pl. 78; Cupidon; genii; un triton; Mercur; Marte; Apollo cu viola; Abundența, un discobol, il. 79 ș.a.). Dar toate aceste încercări n-au dat rezultate pozitive, deoarece artiștii care au activat aici s-au străduit să semene cît mai mult unul cu altul.

După 1397, în lucrările de finisare de la Porta della Mandorla a intervenit o pauză. Activitatea a fost reluată în anul 1404 și a continuat pînă în 1409. În acest interval, a fost realizat ancadramentul lunetei. Documentele menționează numele a trei maeștri care au decorat luneta: Niccolò di Piero Lamberti, Antonio di Banco și fiul acestuia — Nanni di Banco. Și în privința acestei părți a portalului s-au emis o mulțime de presupuneri despre apartenența diferitelor părți ale ancadramentului unuia sau altuia dintre artiști. Dar nici aici nu s-a ajuns la un consens în privința concluziilor. Probabil, principalul rol l-au avut Antonio di Banco (partea din dreapta) și Lamberti (partea stîngă), Nanni di Banco limitîndu-se, după aparențe, la a-l ajuta pe tatăl său (lui îi aparțin, probabil, *Pietà*, precum și două figurine: un putto și Hercule).

A treia etapă a finisării portalului cuprinde intervalul dintre anii 1414—1422. În această perioadă a fost realizat marele relief care umple frontonul portalului. Această compoziție complexă (așa-numita „Madonna della Cintola") este indubitabil opera lui Nanni di Banco. Despre ea va fi vorba mai tîrziu cînd va fi abordat grupul de lucrări legate de numele acestui eminent artist care — puțin mai devreme decît Donatello — a abandonat goticul prefigurînd noul stil renascentist.

Decorația sculpturală a Porții della Mandorla este remarcabilă în primul rînd prin figurinele ei antichizante care vădesc trezirea interesului pentru Antichitate (il. 78, 79). Se prea poate ca să avem de-a face aici cu primul ecou îndepărtat al studiilor umaniste ale lui Niccolò Niccoli și ale zelo-
 șilor lui adepți. Dar artiștii care înfățișează în

mijlocul unui chenar din frunze pe toţi aceşti reprezentanţi ai Olimpului nu erau pătrunşi încă de idealurile antice. Ei le receptau pe acestea într-un cadru jumate romanic — jumate gotic, imaginea antică fiind pentru ei nu atît un stimulent puternic pentru pătrunderea în esenţa ei, cît un simplu motiv decorativ. Toţi aceşti artişti nu erau, la urma urmei, altceva decît nişte artizani talentaţi şi ei doreau, probabil, să strălucească în faţa contemporanilor prin „cunoştinţe" în domeniul mitologiei antice pe care de fapt n-o stăpîneau. Numai aşa ne putem explica (dacă nu cumva este vorba şi despre exigenţele beneficiarilor familiarizaţi cu cercurile umaniste) această folosire pe scară largă a motivelor antichizante în împodobirea unui portal de biserică. Şi dacă ne vom întreba: cu ce se aseamănă mai mult aceste figuri ale lui Hercule şi Apollo — cu alegoria Bărbăţiei a lui Niccolò Pisano sau cu imaginile renascentiste tîrzii — atunci va trebui indiscutabil să observăm legătura lor cu arta romanică şi protorenascentistă care începuse să capteze tot mai mult atenţia începînd de la sfîrşitul secolului al XIV-lea.

Dintre artiştii care au luat parte la decorarea faţadei catedralei şi a renumitei Porta della Mandorla cel mai talentat a fost Niccolò di Piero Lamberti, poreclit Il Pela (c. 1370—1451)[252]. Acest sculptor a fost un partizan al vechilor tradiţii şi un fervent propagandist al goticului chiar în timpul cînd Brunelleschi şi Donatello se manifestau de-acum ca inovatori îndrăzneţi.

Numele lui Lamberti se întîlneşte pentru prima oară în documentele florentine din anul 1388. El lucrează pentru catedrală şi pentru Or San Michele, unde se păstrează *Madonna della Rosa* (1399), statuia executată de el. În această lucrare plină de rafinament (il. 80), Lambarti realizează un foarte fin joc al faldurilor ce formează o reţea de linii expresive, aproape grafice. Atît pe chipul Mariei şi pe cel al Pruncului, cît şi în tratarea mîinilor lor delicate ne frapează aceeaşi preferinţă a sculptorului pentru forma aleasă, desăvîrşită. În anul 1402, el participă la un concurs pentru cel de-al

doilea rînd de uşi ale Baptisteriului. Între 1404 şi 1406, Lamberti execută statuia apostolului Luca pentru Or San Michele (se află în prezent în Muzeul Naţional din Florenţa). Figura apostolului în poziţia de fandare tipic gotică şi cu veşmîntul ce disimulează forma corpului, demonstrează fără echivoc că Lamberti continuă să meargă pe un drum vechi şi bătătorit, abia deosebindu-se de un artist atît de convenţional ca Piero di Giovanni Tedesco. Dar opera lui deosebit de caracteristică este statuia apostolului Marcu (il. 81) destinată să orneze catedrala (1408—1415). Aproape că nu-ţi vine să crezi că la jumătatea deceniului doi al secolului al XV-lea mai putea fi creată, la Florenţa, o lucrare pătrunsă de atît spirit gotic. Toată atenţia sculptorului a fost reţinută aici de sofisticatele înflorituri liniare. Faldurile mantiei se frîng, se întretaie şi şerpuiesc în modul cel mai capricios. Aceste falduri liniare aplatizează într-atît figura încît privitorul nu-şi poate da seama cum şi pe ce se sprijină aceasta. Capul plin de graţie şi mîinile sînt executate cu o minuţiozitate ieşită din comun: ele, ca şi faldurile, sînt parcă şlefuite, astfel încît prezintă faţete. Această artă subtilă, constituind o paralelă apropiată de pictura lui Lorenzo Monaco, împinge cultul trecentist al liniei pînă la o tensiune decorativă extremă. Lucrări de acest gen aveau să fie realizate în mare număr încă destul de multă vreme în oraşele sudice şi nordice ale Italiei unde tradiţia gotică s-a menţinut destul de puternică. La Florenţa, însă, în oraşul lui Brunelleschi şi al lui Donatello, aceasta a început să se bucure de tot mai puţin succes.

Generaţia căreia îi aparţinuse Lamberti a început să părăsească scena în deceniile unu şi doi ale secolului al XV-lea. Deja lucrările lui Lamberti pentru Porta della Mandorla au atras faţă de aceasta o atitudine reticentă. Apostolul Marcu, statuie a cărei comandă era cît pe aci să fie anulată în 1411, sigur nu a plăcut, ei fiindu-i preferate statuile executate de Donatello şi de Ciuffagni. Comanda dată lui pentru o altă statuie a apostolului Marcu (pentru Or San Michele) a fost

ulterior cedată de el însuși lui Donatello, nu fără presiuni din afară. Florentinii nu au avut o altă atitudine nici față de cei care aveau o concepție apropiată de a lui Lamberti: astfel, în 1406, a fost concediat din funcția de *copomaestro* al catedralei Jacopo di Piero Guidi; în anul 1404, Giovanni d'Ambrogio a fost tras la răspundere pentru greșelile făcute la realizarea contraforturilor catedralei, iar în anul 1418, a fost scos la pensie („*considerata senectute et eius inettitudine*")[253]. Toate aceste fapte vorbesc despre o schimbare radicală în materie de gusturi. Arta mai apropiată de realitate a lui Donatello a aplicat o lovitură de grație epigonilor tradițiilor trecentiste. În aceste condiții, lui Alberti nu i-a rămas altceva de făcut decît să părăsească Florența și să caute să cîștige o pîine în alte orașe unde arta lui goticizantă părea mai puțin anacronică.

În ultimele decenii de viață, Lamberti a lucrat la Prato, la Veneția și la Bologna. Aici el nu s-a manifestat cîtuși de puțin ca propagator al noilor forme renascentiste, cum crede Fiocco, ci ca un maestru al „vechilor și bunelor tradiții". Probabil că Lamberti și-a petrecut bătrînețea la Florența. Uitat de toți, el trebuie să fi contemplat cu uimire tot ce se făcea în acest timp în arta florentină, lui părîndu-i-se profund străine noile direcții.

Drama personală a lui Lamberti a fost drama acelor artiști florentini care, în pragul secolului al XV-lea, au rămas străini de noile idealuri renascentiste. La sfîrșitul primului deceniu și la începutul celui următor, stilul renascentist cunoaște o rapidă dezvoltare. Generația lui Nanni di Banco și a lui Donatello, adică generația născută aproximativ între 1375 și 1385, înlocuiește generația veche de artiști care văzuseră lumina în anii '60 și la începutul anilor '70. Dar acest schimb nu înseamnă cîtuși de puțin că tradițiile trecentiste și-ar fi pierdut, la începutul secolului al XV-lea, orice importanță. Au fost artiști care, beneficiind de înnoirile renascentiste, nu au renunțat la cuceririle culturii artistice a trecento-ului. Nefiind pregătiți să o rupă cu ea în mod atît de tranșant și

de categoric cum au făcut Brunelleschi și Donatello, ei doreau să păstreze felul poetic și puritatea imaginilor trecentiste, ritmul liniar plin de eleganță propriu acestora, minuțiozitatea de bijuterie cu care erau cizelate. Pentru ei, moștenirea secolului al XIV-lea avea o putere de seducție cu atît mai mare, cu cît ea determinase, în multe privințe, formarea propriei lor concepții despre lume în care noul continua să convețuiască cu vechiul. Faptul că printre acești artiști îi întîlnim pe Jacopo della Quercia și pe Ghiberti constituie cea mai bună dovadă a valorii certe pe care o are sculptura trecento-ului. Chiar dacă aceasta a întrerupt, temporar datorită unei masive asimilări a goticului, dezvoltarea sculpturii protorenascentiste, ea a îmbogățit în același timp arta italiană cu o serie întreagă de soluții care au făcut posibilă desprinderea statuarei figurative de ancadramentul arhitectural și au servit ca punct de pornire pentru activitatea unora dintre cei mai mari maeștri ai Renașterii.

NOTE

1. Comp. Salvini, *Zur florentiner Malerei des Trecento. Alte und neue Wege der Forschung*, „Kritische Berichte", 1937 (IV), p. 117—132.

2. Vezi lucrările lui Burdach indicate în notele 245 și 247 din volumul I al prezentei lucrări (Originile Renașterii italiene — Protorenașterea).

3. Această trăsătură este tipică mai ales pentru lucrările lui Van Marle care a inclus în a sa istorie a picturii italiene în mai multe volume (*The Development of the Italian Schools of Painting)* o imensă cantitate de material de importanță secundară. Comp. remarcile critice ale lui Longhi (*Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 159).

4. Leonardo da Vinci, *Izbranniie proizvedenia*, II, Moskva-Leningrad, 1935, p. 85.

5. A. N. Veselovski, *Villa Alberti, Sobranie socinenii*, III, S. Petersburg, 1908, p. 125.

6. Franco Sacchetti, *Le novelle*, Milano, 1888, nov. CXXXVI.

7. Boccaccio, *Fiammetta*, ed. Moutier, p. 34. Citez în traducerea lui A. N. Veselovski (*Boccaccio, ego sreda i sverstniki, I — Sobranie socinenii, V*, Petrograd, 1915, p. 184).

8. Despre Cola di Rienzo, în afară de lucrarea capitală a lui Burdach (*Vom Mittelalter zur Reformation, I—III*, Berlin, 1912—1929), vezi: Papencordt, *Cola di Rienzo und seine Zeit*, Hamburg, 1841 (ediție italiană — Torino, 1844); Auriac, *Etude historique sur Nic. Rienzo*, Amiens, 1885; Rodocanachi, *Cola di Rienzo, Histoire de Rome de 1342 à 1345*, Paris, 1888; Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, II, 3 Aufl. Stuttgart, 1876; Petrunkevici, *Cola di Rienzo. Epizod iz istorii Rima*, S. Peterburg, 1909; Sensi, *Vita di Cola di Rienzo*, Genova, 1927; Brandi, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus*, „Vorträge der Bibliothek Warburg 1925—

1926", V, Leipzig — Berlin, 1928, p. 95—121; *Vita di Cola di Rienzo*, ed. da Chisalberti, Roma, 1928 (primul izvor publicat care povestește biografia tribunului roman): Piur, *Cola di Rienzo, Darstellung seines Lebens und seines Geister*, Wien, 1931; Maksimovski, *Cola di Rienzo*, Moskva, 1936; Koltay-Kastner, *Cola di Rienzo senatore*, Roma, 1956; Anonimo Romano, *di Rienzo*, Szeged, 1949; Morghen. *Cola Vita di Cola di Rienzo, a cura di Frugoni*, Firenze, 1957.

9. Comp. lucrarea lui Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*, München, 1926. Lucrarea lui Schneider demonstrează că amintirile despre Roma antică au fost vii de-a lungul întregului Ev Mediu. Faptul ne determină să fim deosebit de prudenți în aprecierea activității lui Cola di Rienzo, la care existența unor reminiscențe antice se explică nu numai prin trezirea noii conștiințe umaniste, ci și printr-o deosebită viabilitate a tradițiilor antice în Roma medievală.

10. Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, Bd. II, Teil 4, Anhang: *Urkundliche Quellen zur Geschichte des Cola di Rienzo*, p. 149 și urm. (scrisoarea lui Petrarca către Francesco Nelli din 10 august 1352).

11. Brandi, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus*, p. 177. Articolul lui Brandi dă o apreciere mai exactă asupra activității lui Rienzo decît o face lucrarea în multe volume a lui Burdach.

12. Comp. literatura indicată în notele 18 și 19 din vol. I, precum și Rutenburg (*Narodnîie dvijenia v gorodah Italii (XIV — nacialo XV veka)*, Moskva — Leningrad, 1958, p. 134 și urm.

13. Acest fenomen este foarte caracteristic pentru republicile medievale italiene.

14. Vezi M. Gukovski, *Zametki i materialî po istorii roda Medici*, „Ucenîe zapiski Leningradskogo Gos. universiteta" seria istoriceskih nauk, No 39, Leningrad, 1939, p. 162—190. Acest interesant articol citează o serie de fapte din viața lui Salvestro de Medici.

15. Despre tiraniile din Italia, vezi paginile din lucrarea lui Burckhard care nu și-au pierdut nici pînă astăzi importanța (*Kultura Italii v epohu Vozrojdenia*, I., S. Peterburg, 1905, p. 1—153). Numai că Burckhardt a subestimat componența feudală a tiraniei. Comp. Ricotti, *Storia delle compagnie di ventura in Italia*, 2 ed., Torino, 1893; Semerau, *Die Condottieri*, Jena, 1909; Schäfer, *Deutsche Ritter und Edelsknechte in Italien*, Paderborn, 1911; Block, *Die Condottieri*, Berlin, 1913; Belotti, *La vita di Bartolomeo Colleoni*, Bergamo, 1923; Emmerson, *Humanism and Tyranny*, Cambridge (Mass.), 1925; Ercole, Da

Bartolo all'Althusio, Firenze, 1932; Valeri, L'Italia nell'età dei principati dal 1343 al 1516, Verona, 1949.

16. Chledowski, *Siena*, II, Berlin, 1913, p. 93.

17. Tarle, *Istoria Italii v novoe vremia*, S. Petersburg, 1901, p. 2.

18. Coluccio Salutati, *Epistolario*, ed. Novati, II, Roma, 1893, p. 153 şi urm. Comp. Salutati, *De tyranno*, ed. Martin, Berlin, 1912.

19. Cea mai bună caracterizare a ideologiei cavalereşti din Evul Mediu tîrziu a făcut-o Huizinga (*Herbst des Mittelalters*, 3 Aufl., München, 1931). El şi-a sprijinit demonstraţia exclusiv pe material din Ţările de Jos şi din Franţa. Dar multe dintre principalele lui teze sînt valabile şi pentru curţile din Italia de nord din secolele XIV—XV, legate strîns de curtea burgundă. Citind lucrarea lui Huizinga, trebuie avut totdeauna în vedere că el dă un tablou unilateral al dezvoltării, trecînd cu vederea noile forţe sociale ce se manifestau în oraşele dezvoltate din Ţările de Jos şi care constituiau exponentul unei ideologii mult mai lucide şi mai realiste, adesea ostile universului de idei al aristocraţiei feudale, aflat în declin şi străbătut de un profund pesimism.

20. Filippo Villani, *Istorie*, XI, 101.

21. Burckhardt, *Kultura Italii v epohu Vozrojdenia*, I, p. 11.

22. Giovanni Villani, *Cronica*, libro XI, cap. 142.

23. Această direcţie este caracteristică în mod deosebit pentru sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul celui de al XV-lea.

24. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 285. Despre Giovanni dalle Celle, vezi Cividali, *Il beato Giovanni dalle Celle*, „Memorie Lincei, scienze morali, storiche e filologiche", serie 5, 1907 (XII).

25. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 286.

26. Comp. Veselovski, *Boccaccio, ego sreda i sverstniki*, I, p. 528.

27. Veselovski, *Boccaccio, ego sreda i sverstniki, II. Sobranie socinenii, VI*, Petrograd, 1919, p. 454.

28. Petrarca, *O prezrenii k miru, beseda I* (traducerea lui M. Gherşenzon, în cartea: *Petrarca, Avtobiografia. Ispoved, Soneti*, Moskva, 1915, p. 103).

29. Traducerea lui Veselovski (*Petrarca v poeticeskoi ispovedi Canzoniere, Sobranie Socinenii, IV*, vîp. 1, S. Peterburg, 1909, p. 578).

30. Bindo Bonichi da Siena, *Rime, edite ed inedite, pubbl. da Ferrari e Bilanciono*, Bologna, 1867.

31. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, Burg b.M., 1937, p. 68—69.

32. Despre această mişcare, cunoscută sub numele „Bianchi", vezi: Rinuccini, *Ricordi storici*, Firenze, 1840, p. XLIX; Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, Firenze, 1881, p. 358; Ser-

cambi, *Cronache, II*, Roma, 1892, p. 290; Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali*, Firenze, 1926.

33. Despre Passavanti, vezi: Gentili, *Elogio di frate J. Passavanti* (în ed. „Lo Specchio della vera penitenza" a cura di Polidori, Firenze, 1856); Di Pietro, *Contributi alla biografia di Fra J. Passavanti*, „Giornale storico della letteratura italiana", 1906 (XLVII), p. 1 și urm.; Monteverdi, *Gli esempi dello Specchio*, ibid. 1913 (LXI), p. 266 și urm.; 1914 (XLIII), p. 240 și urm.; Sapegno, *Il trecento,* Milano, 1942, p. 505 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939, p. 370—371; Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, p. 83—84.

34. *„Lo specchio della vera penitenza"*, dist. III, cap. 2.

35. *Ibid.*, dist. IV, cap. 3.

36. Despre Fra Filippo da Siena, vezi: Marenduzzo, *Gli Assempri di Fra Filippo da Siena*, Siena, 1899, Heywood, *The Examples of Fra Filippo. A Study of Mediaeval Siena*, Siena, 1902; Masseron, *Les Exemples d'un eremite siennois*, Paris, 1904; Misciatelli, *Mistici senesi*, Siena, 1913. Cea mai bună ediție în care au apărut „Assempri" este cea a lui Piero Misciatelli (Siena, 1922).

37. Despre Caterina da Siena, vezi lucrarea clasică a lui Capecelatro, *Storia di S. Caterina da Siena e del papato del suo tempo, 4 ed.*, Siena, 1878. Vezi de asemenea, Drane, *The History of S. Catherine of Siena and her Companions, 2 ed.*, London, 1915; Gardner, *St. Catherine of Siena*, London, 1907; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 384—402; G. Getto, *Saggio letterario su Santa Caterina*, Firenze, 1939; *L'Epistolario di Santa Caterina da Siena, curata da Dupré Theseider, I*, Roma, 1940 („Fonti per la storia d'Italia"); Chiminelli, *Santa Caterina da Siena*, Roma, 1941; Levasti, *S. Caterina da Siena*, Torino, 1947; Grion, *Santa Caterina da Siena. Dottrina e fonti*, Brescia, 1953; Undset, *Catherine of Siena*, New York, 1954. Cele mai interesante excerpte din operele misticilor italieni pot fi găsite la Levasti, *Mistici del Duecento e del Trecento*, Milano — Roma; 1935. Comp. Petrocchi, *Ascesi e mistica trecentesca*, Firenze, 1957.

38. Mistica, prin cultul sentimentului, ce-i era propriu, era, într-un fel, antiteza scolasticii pătrunse de spiritul raționalismului. Pe de altă parte, însă, acestea aveau multe puncte de convergență. O caracterizare foarte concisă și exactă a misticii, în manifestările ei cele mai înaintate, a dat Engels (Marx și Engels, *Socinenia*, VIII, p. 128—129): „Opoziția revoluționară împotriva feudalismului parcurge întregul Ev Mediu. În funcție de condițiile vremii, ea se manifestă, cînd sub forma misticii, cînd sub

forma unei erezii deschise, cînd sub forma răscoalei armate. În ceea ce privește mistica, dependența de ea a reformatorilor din secolul al XVI-lea reprezintă un fapt bine cunoscut; a împrumutat mult din mistică, de asemenea, Müntzer".

39. Ca, de exemplu, Duhem, *Etudes sur Leonard de Vinci*, Paris, 1906, I—III; Thorndyke, *Science and Thought in the Fifteenth Century*, New York, 1929; Id., *A History of Magic and Experimental Science*, *I—VI*, New York, 1923—1941; Durand, *Nicole Oresme and the Mediaeval Origins of Modern Science*, „Speculum", 1941, p. 167—185; Maier, *An der Grenze von Scholastik und Naturwissenschaft*, 2 Aufl., Rom. 1952; Crombie, *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science. 1100—1700.*, Oxford, 1953.

40. Despre Occam, vezi: Hofer, *Biographische Studien über Wilhelm von Occam*, „Archivum Franciscanum Historicum", 1913 (VI), pp. 209—233, 439—465, 654—669; Federhofer, *Ein Beitrag zur Bibliographie und Biographie des Wilhelm von Occam*, „Philosophisches Jahrbuch", 1925 (XXXVIII), p. 26—48; Id., *Die Philosophie des Wilhelm von Occam im Rahmen seiner Zeit*, „Franciskanische Studien", 1925 (XII), p. 273—296; Abbagnano, *Guglielmo di Occam*, Lanciano, 1931; Moody, *The logic of William of Ockham*, New York, 1935; Tornay, *The Nominalism of William of Ockham*, „Philosophical Review", 1936 (XLV), p. 245—267; Weinberg, *Ockham's Conceptualism*, „Philosophical Review", 1941, p. 523—528; Pegis, *Concerning William of Ockham*, „Traditio", 1944 (II), p. 456—480; Boehner, *Ockham's Theory of Truth*, „Franciscan Studies", 1945, p. 138—161; Id. *The Realistic Conceptualism of William Ockham*, „Traditio", 1946 (IV), p. 307—335; Moody, *Ockham, Buridan and Nicolas of Autrecourt*, „Franciscan Studies", 1947, p. 113—146; Guelly, *Philosophie et théologie chez Guillaume Ockham*, Louvain, 1947; Pegis, *Some Recent Interpretations of Ockham*, „Speculum", 1948, p. 452—463; Giacon, *Guglielmo di Occam e il valore storico del suo pensiero*, „Giornale di metafisica", 1950 (5), p. 700—708; Vasoli, *Il pensiero di Occam*, „Rivista critica di storia della filosofia", 1954, p. 232—253. Despre nominalism, vezi: Honigsheim, *Zur Soziologie der mittelalterlichen Scholastik. Die soziologische Bedeutung der nominalistischen Philosophie* (în culegerea „Hauptprobleme der Soziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber"), p. 173—220; De Wulf, *Histoire de la philosophie médievale*, 5 ed., *II*, Paris — Louvain, 1925, p. 157—192 (în anul 1936 a apărut a șasea ediție a acestei cărți); Michalski, *La physique nouvelle et les differents courants philosophiques au XIV-e siècle*, „Bulletin international de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres", classe de philologie, classe d'histoire et de philoso-

phie, 1927, p. 158—164; Bréhier, *La philosophie du Moyen Age*, Paris, 1937, p. 392—422; Trahtenberg, *Kratki Ocerk filosofii feodalnogo obscestva*, „Pod znamenem marksizma", 1939, No 9, p. 137—160; Marx (Marx și Engels, *Socinenia, III*, p. 157) a caracterizat în felul următor nominalismul: „Nominalismul a fost unul din principalele elemente ale materialismului *englez* și constituie în general *prima expresie* a materialismului".

41. Pentru înțelegerea teoriei cunoașterii a lui Occam, cel mai mult material îl găsim în tratatul său „Summa totius logicae ad Adamum", ajuns pînă la noi într-o prelucrare școlărească. Despre gnoseologia lui Occam, vezi: Siebek, *Occams Erkenntnislehre in ihrer historischen Stellung*, „Archiv für Geschichte der Philosophie", 1897 (X), p. 317—319; Kugler, *Der Begriff der Erkenntnis bei Wilhelm von Occam*, Breslau, 1913; Boehner, *Ockham's Theory of Significance*, „Franciscan Studies", 1946, p. 143—170. Printre precursorii lui Occam, deosebit de interesant este Pierre d'Auriole care a anticipat multe din principalele teze ale teoriei cunoașterii elaborate de Occam. Mort în 1320, d'Auriole a predat lecții la Bologna (1312), la Toulouse (1314) și la Paris (începînd din 1318). În al său „Commentaire des Sentences", scris între 1312 și 1318, poate fi întîlnit următorul pasaj foarte interesant în care este fundamentată preeminența cunoașterii individualului față de cea a generalului: „este mult mai nobil să cunoști lucrul în individualitatea sa concretă decît în plan abstract și universal; cunoașterea individualului este model și semn al cunoașterii universalului; primul îl luminează și-l explică pe al doilea pentru că individualul este mai clar și mai verosimil". Vezi: Bréhier, *La philosophie du Moyen Age*, p. 393.

42. Tratatele politice ale lui Occam [comp. Guillelmi de Ockham, *Opera politică*, ed. Sikes, Bennet, Offler, I—III (Publications of the University of Manchester), Manchester, 1940—1956] au fost analizate amănunțit de Scholz (Vezi: *Unbekunte Kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit der Ludwig des Bayern*, I, Rom, 1911, p. 141—189; II, p. 392—480. Comp. Cicerin, *Istoria politiceskih ucenii*, p. 254—272.

43. Prantl (*Geschichte der Logik, IV*, Leipzig, 1867, p. 1) caracterizează logica occamiștilor ca fiind pur formală. Comp. De Ruggiero, *Storia de la filosofia, I*, Bari, 1930, p. 23.

44. Vezi Veselovski, *Villa Alberti*, p. 364—365. La paginile 255—261 ale aceleiași cărți, Veselovski comunică informații destul de detaliate despre viața lui Francesco Landini.

45. Așa au definit logica scolastică reprezentanții

 tinerei partide umaniste. Vezi invectiva foarte in-

teresantă a florentinului Cino di messer Francesco Rinuccini (1350 și 1407) descoperită și publicată de Veselovski (*Villa Alberti*, p. 377—381). Această invectivă a fost scrisă în ultimii ani ai secolului al XIV-lea.

46. Comp. Burdach, *Reformation, Renaissance und Humanismus*, Berlin-Leipzig, 1926, p. 99; Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, p. 157—158.

47. Despre umanismul italian, vezi Voiht, *Vozrojdenie klassiceskoi drevnosti ili pervîi vek gumanizma, I—II*, Moskva, 1884—1885; Burckhardt, *Kultura Italii v epohu Vorzrojdenia I—II*, S. Peterburg 1905—1906; Korelin, *Ranni italianski gumanism i ego istoriografia*, I—II, Moskva, 1892 (2-e izd. — S. Peterburg, 1914); Monier, *Opît literaturnoi istorii Italii XV veka. Kvattrocento*, S. Peterburg, 1904; Zaicik, *Liudi i iskusstvo italianskogo Vozrojdenia*, S. Peterburg, 1906; Korelin, *Ocerki italianskogo Vozrojdenia*, Moskva, 1910; Wulfius, *Problemî duhovnogo razvitia. Gumanizm. Reformația, Katoliceskaia reforma*, Petrograd, 1922; Homentovskaia, *Italianski gumanizm i sovremennaia istoriografia*, „Annalî", III, Petrograd, 1923; Djivelegov, *Nacialo italianskogo Vozrojdenia*, 2-e izd. Moskva, 1925; Olșki, *Istoria naucinoi literaturî na novîh iazîkah*, I Moskva — Leningrad, 1933; Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlin, 1882; Symonds, *History of the Renaissance in Italy, I—VII*, London, 1875—1886; Sabbadini, *Le scoperte dei codici, I—II*, Firenze, 1905—1914; Id. *Il metodo degli umanisti*, Firenze, 1920; Walser, *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*, Basel, 1920; Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom, 5 Aufl.*, Leipzig, 1921; Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, 1920; Olgiati, *L'anima dell'umanesimo del Rinascimento*, Milano, 1924; Burdach, *Reformation, Renaissance und Humanismus, 2 Aufl.*, Berlin — Leipzig, 1926; Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo*, Firenzo, 1929; Gilson, *Humanisme médiéval et Renaissance*, în culegerea „Les idées et les lettres", Paris, 1932; Sainati, *Il problema dell'umanesimo nella critica contemporanea*, „Annali Sc. Media", 1932; Walser, *Gesammelte Studien zur Geistergeschichte der Renaissance*, Basel, 1932; Sapegno, *Il Trecento*, Milano, 1942; Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, 1938; Festa, L'Umanesimo, Milano, 1935; Kluge, *Der Humanismus als ästhetische Idee*, „Zeitschrift für Aesthetic und allgemeine Kunstwissenschaft" (XXXIV), p. 96—119; Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, 3 ed., Bologna, 1943 (o nouă ediție — Bologna, 1950); Kristeller, *Humanism and Scholasticism in the Italien Renaissance*, „Byzantion", 1944—1945 (XVI), p. 346—374; *The Renaissance Philosophy of Man*, Edit. by

Cassirer, Kristeller, Randall, Chicago, 1948; Saitta, *Il pensiero italiano dell'umanesimo e nel Rinascimento,* I—III, Bologna, 1949—1950; Garin, *Medioevo e Rinascimento,* Bari, 1954; Gilmore, *Le monde de l'humanisme (1453—1517),* Paris, 1955; Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento,* Cambridge (Mass.), 1955; Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought,* Cambridge (Mass.), Schalk, *Das Publikum im italienischen Humanismus,* Krefeld, 1955; Ulman, *Studies in the Italian Renaissance,* Roma, 1955; Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters,* Roma, 1956; Vasoli, *La civiltà dell'umanesimo e il problema del Rinascimento,* „itinerari", 1956 (IV), p. 470—492.

48. În vasta literatură despre Petrarca, principalele lucrări sînt următoarele: Korelin, *Ocerk po istorii filosofskoi mîsli v epohu Vozrojdenia. Mirosozerţanie Francesco Petrarki,* Moskva, 1899 (această lucrare a apărut pentru prima oară în cartea 1-a şi a 2-a din „Voprosî filosofii i psihologhii" pe anul 1897); A. N. Veselovski, *Petrarka v poeticeskoi ispovedi Canzoniere, Sobranie socinenii, IV,* vîp. 1, S. Peterburg, 1909, p. 483—604 (această lucrare a fost publicată pentru prima dată în „Naucinoe Slovo" pe anul 1905, tomurile 3, 5 şi 6); Nekrasov, *Liubovnaia lirica Francesko Petrarki,* Varşava, 1912; Ciarski; *Petrarka* (poet-gumanist), Berlin, 1923; Geiger, *Petrarca,* Leipzig, 1874; Körting, *Petrarca's Leben und Werke,* Leipzig, 1878; Nolhac, *Petrarque et l'humanisme,* 2 éd., I—II, Paris, 1907; Klemperer, *Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance,* „Archiv für Studien der neueren Sprachen und Literatur", 1921 (141), p. 222—233; Piur, *Petrarcas „Buch ohne Namen" und die päpstliche Kurie. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance,* Halle, 1925; Eppelsheimer, *Petrarca,* Bonn, 1926; Wolf, *Petrarca Darstellung seines Lebensgefühls,* Leipzig, 1926; Tatham, *Francesco Petrarca. The First Modern Man of Letters. His Life and Correspondence. A Study of the Early Fourteenth Century. 1304—1374, I—II,* London, 1925—1926; Gerosa, *L'umanesimo agostiniano del Petrarca,* Torino, 1927; Martin, *Peripatien in der seelischen Entvicklung der Renaissance: Petrarca und Macchiavelli,* „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1927 (V), p. 456—484; Id. *Petrarca und Augustin,* „Archiv für Kulturgeschichte", 1927 (XVIII), p. 57—96; Id. *Petrarca und die Romantik der Renaissance,* „Historische Zeitschrift", 1928 (138), p. 328—344; Tonelli, *Petrarca,* Milano, 1930; Pepe, *L'uomo Petrarca nella critica sociologica del Risorgimento,* „La nouva Italia", 1934 (V); Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien,* Halle, 1939, p. 282—305; Verde, *Studio sulle rime del Petrarca,* Catania, 1939; De

Mattei, *Il sentimento lirico del Petrarca*, Firenze, 1944; Bosco, *Petrarca*, Torino, 1946; Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge (Mass.), 1955; Weise, *Petrarca e il mondo greco*, Arezzo, 1955. Cea mai completă bibliografie despre Petrarca poate fi găsită în cartea lui Fowler, *Catalogue of the Petrarca Collection bequeathed by W. Fiske to Cornell University Library*, Oxford, 1916. Comp. de asemenea Korelin, *Rani italianski gumanizm i ego istoriographia*, I, Moskva, 1892, p. 283—416 şi articolul lui Carrara în „Enciclopedia Italiana" în care este indicată literatura cea mai recentă. Vezi, de asemenea: Saxl, *Lectures, I—II*, London, 1957, p. 139—149 (*Petrarch in Venice)*. „Scrisoare către urmaşi", „Despre dispreţul faţă de lume" şi sonete alese au apărut în limba rusă în traducerea lui M. Gherşenzon şi Viaceslav Ivanov (*Petrarca, Avtobiografia, Ispoved, Soneti*, Moskva, 1915. Acest volum, apărut în seria „Pamiatniki mirovoi literaturî", conţine un studiu introductiv al lui M. Gherşenzon „Francesko Petrarka, 1304—1374" (p. 3—52). În anul 1953, sonetele lui Petrarca au apărut într-o nouă traducere a lui A. Efros (*Francesco Petrarka. Izbrannaia lirika*, Moskva, 1953.

49. Gherşenzon, *Francesko Petrarka*, p. 43.

50. Petrarca, *Scrisoarea către urmaşi*, (trad. rusă), p. 62.

51. Petrarca, *De vita solitaria*, I, sez. 4, C. 1: Adhibe literas patria est delectatio. Comp. Petrarca, *Epistole de rebus familiaribus*, III, 18.

52. Petrarca, *Despre dispreţul faţă de lume* (trad. rusă, p. 98).

53. Petrarca, id. Comp. Petrarca, *De remediis utrinsque fortunae, prefaţ*.

54. Gherşenzon, *Francesko Petrarka*, p. 22.

55. Ibid, p. 6.

56. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, IV, 1.

57. Petrarca, *De vera sapientia*, Basileae, 1554, p. 325.

58. Petrarca, *De otio religiosorum*, Basileae, 1554, p. 309.

59. Gherşenzon, *Francesko Petrarka*, p. 7.

60. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, XXI, 12, Comp. VIII, 5; IX, 12; XIII, 7; XXIV, 13.

61. Monier, *Opît literaturnoi istorii Italii XV veka. Kvattrocento*, p. 102.

62. Petrarca, *De vita solitaria, praefat.*

63. Petrarca, *Despre dispreţul faţă de lume* (trad. rusă), p. 128.

64. Gherşenzon, *Francesko Petrarka*, p. 43—44.

65. Korelin, *Petrarka kak politik* (în culegerea „Ocerki italianskogo Vozrojdenia", 2-e izd., Moskva, 1910), p. 91.

66. Gherşenzon, *Francesko Petrarka*, p. 44.

67. *Ibid.*, p. 46.

68. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, XXII, 2.

69. Eppelsheimer, *Petrarca*, p. 175.

70. Comp. Joachimsen, *Aus der Entwicklung des italienischen Humanismus*, „Historische Zeitschrift", 1920 (121), p. 189—233.

71. Comp. Korelin, *Petrarka kak politik*, p. 35—113.

72. Petrarca, *De remediis utrisque fortunae*, I, dial. 11.

73. Petrarca, *Appendix litterarum*, I (ed. Fracassetti). Comp. *Epistolae de rebus familiaribus*, III, 7.

74. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, III, 7.

75. Petrarca, *De remediis utrisque fortunae*, I. dial. 116.

76. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, II, 9.

7. Termenul „acidia" a fost împrumutat de Petrarca din practica schimnicilor creștini. Cassian definește *acidia* ca nemulțumire și deprimare a inimii ce-i cuprindea pe anahoreți și pe călugării ce vagabondau în singurătate. După opinia lui Toma d'Aquino, *acidia* înseamnă o tristețe grea care copleșește într-atît spiritul omului, încît acesta pierde plăcerea pentru orice activitate; un fel de refuz al sufletului de a se desfăta cu bunătățile lăsate de dumnezeu.

78. Petrarca, *Despre disprețul față de lume* (trad. rusă), p. 140.

79. Sonetul LXXXVIII — 102. Traducerea lui V. Ivanov (Moskva, 1915, 243).

80. Petrarca, *Despre disprețul față de lume* (trad. rusă), p. 140—141. Comp. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, XV, 8, 11.

81. Ghersenzon, *Francesko Petrarka*, p. 32.

82. *Ibid.*, p. 32.

83. Petrarca, *Despre disprețul față de lume* (trad. rusă), p. 140.

84. Baron, *Renaissance in Italien, III*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1931 (XXI), p. 344, 346.

85. Comp. Martin, *Peripatien in der seelischen Entwicklung der Renaissance: Petrarca und Macchiavelli*, p. 456—484; Id., *Petrarca und Augustin*, p. 57—96. Martin consideră că intelectualismul și retorica au înăbușit în Petrarca orice simț etic. O asemenea abordare a problemei mi se pare neconvingătoare.

86. Comp. Klemperer, *Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance*, p. 222—233.

87. Petrarca, *Despre disprețul față de lume* (trad. rusă), p. 173.

88. Comp. Ghersenzon, *Francesko Petrarka*, p. 7, 46; Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932, p. 44—45.

89. Ghersenzon, *Francesko Petrarca*, p. 8.

90. Vezi Sabbadini, *Giovanni da Ravenna. Insigne figura d'umanista. 1343—1408. Da documenti inediti*, Como, 1924.

91. Cele mai importante lucrări despre Boccaccio sînt: Veselovski, *Boccaccio, ego sreda i sverstniki, I—II. Sobranie socinenii, V—VI*, Petrograd, 1915—1919 (prima ed. — 1893—1894); Landau, *Giovanni Boccaccio, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1877; Körting, *Boccaccios Leben und Werke*, Leipzig, 1880; Hutton, *Giovanni Boccaccio, A Biographical Study.*, London, 1910; Torraca, *Per la biografia di Giovanni Boccaccio*, Roma, 1912; Hauvette, *Boccace; étude biographique et littéraire*, Paris, 1914; Lipparini, *La vita e l'opera di Giovanni Boccaccio*, Firenze, 1927; Bosco, *Il Decamerone, Saggio*, *Rieti*, 1929; Croce, *Il Boccaccio e Francesco Sacchetti*, Napoli, 1930; Petronio, *Il Decamerone*, Bari, 1935; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 305—329; Branca, *Linea d'una storia della critica al Decamerone*, Roma, 1939; Sapegno, *Il Trecento*, p. 277—400; Branca, *Boccaccio medioevale*, Firenze, 1956; Ruggieri, *Medioevo e umanesimo. Materia e stile in Giovanni Boccaccio*, Modena, 1957.

92. Boccaccio, *Decamerone, IV*, introducere (trad. rusă, A. N. Veselovski).

93. *Decamerone*, IV, 1.

94. *Decamerone*, I, 8.

95. *Decamerone*, III, introducere, VI, 10.

96. Boccaccio, *Ameto*, ed. Moutier, p. 40—42, 53—54, 121. Comp. Veselovski, *Boccaccio, ego sreda i sverstniki*, I, p. 519.

97. Veselovski, *Boccaccio, ego sreda i sverstniki*, I, p. 546.

98. *Ibid.*, p. 549.

99. Despre Sacchetti, vezi: Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa, 1902; Id. *Novellistica*, Milano, 1924, p. 260—300; Rossi, *Scritti di critica letteraria, II*, Firenze, 1930, p. 231—270; Croce, *Il Boccaccio e Francesco Sacchetti*, Napoli, 1930; Li Gotti e Pirotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano, Firenze*, 1935; Li Gotti, *France Sacchetti umo „discolo e grosso"*, Firenze, 1940. Prima traducere rusă a majorității nuvelelor lui Sacchetti, (din 223 nuvele au fost traduse 150) , aparține lui T. Gherzenstein: *Franko Sakketti, Celoveceskaia komedia (novelli)*, Moskva, 1917. În 1957, a apărut o bună traducere a unor nuvele de Sacchetti, aparținînd lui A. G. Gabricevski (în culegerea „Italianskaia novella Vozrojdenia", Moskva, 1957, p. 111—231.

100. Despre Luigi Marsili, vezi Del Secolo, *Un teologo dell' ultimo Trecento*, Trani, 1898; Casari, *Notizie intorno a Luigi Marsili*, Lovere, 1900.

101. Bruni, *Dialogus ad Petrum Paulum Histrum*, ed. Kirner, Livorno, 1889, p. 9.

102. O dovadă în acest sens o constituie interesantul sonet al lui Angelo Torini, trimis lui Marsili: „Știința este prețuită cum se cuvine numai de către cei care o înțeleg: iar ignoranții, cum sînt femeile și copiii, nu pot să-și dea seama de virtuțile ei. De aceea cine o stăpînește trebuie să fie prudent și să nu poarte de grijă sexului frumos, ci să-și impună drept regulă dezvăluirea ei numai față de cei care sînt capabili s-o preaslăvească. Îmi este foarte neplăcut să văd cum fețele bisericești, pline de noblețe și de elocință le primesc pe femei în biserică sau acasă. Nu cred că sfinții Augustin, Ieronim și Grigorie să se fi făcut renumiți prin asemenea fapte. Și tu parcă nu știi cît de mult au influențat ei sfînta însingurare a lui Petrarca?". Vezi Veselovski, *Villa Alberti*, p. 246.

103. Vezi studiul lui A. N. Veselovski, *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato*, pubbl. da A. Wesselofsky, I—IV, Bologna, 1866—868. Ediția revizuită și completată a acestei cărți (fără a cuprinde toate textele și documentele) a apărut în limba rusă în anul 1870: „Villa Alberti. Novîe materialî dlia harakteristiki literaturnogo i obșcestvennogo pereloma v italianskoi jizni XIV—XV stoletia" (Moskva, 1870; vezi, de asemenea: *Sobranie socinenii*, III, p. 113—558). Comp. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, 1938, p. 195 și urm. și Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 333—337.

104. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 231.

105. *Ibid.*, p. 306.

106. *Ibid.*, p. 283—343.

107. *Ibid.*, p. 339.

108. *Ibid.*, p. 339.

109. *Ibid.*, p. 343.

110. Despre Coluccio Salutati, vezi: Novati, *La giovinezza di Coluccio Salutati (1331—1353)*, Torino, 1888; Martin, *Mittelalterliche Welt und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften C. Salutati*, München, 1913; Id. *Coluccio Salutati und das humanistiche Lebensideal*, Leipzig, 1916; Ercole, *Da Bartolo all' Althusio*, Firenze, 1932; Walser, *Coluccio Salutati* (în „Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance"), p. 22—37; Borghi, *La dottrina morale di Coluccio Salutati*. „Annali della R. Scuola Normale Sup. di Pisa", serie II, 1934 (III), p. 75 și urm.; Gasperetti, *Il „De fato fortuna et casu" di Coluccio Salutati*, „La Rinascita", 1941, p. 555—582; Ruegg, *Entstehung, Quellen und Ziel von Salutatis „De Fato et Fortuna"*, „Rinascimento", 1954, p. 3—50; Sciacca, *La vizione della vita nell' umanesimo di Coluccio Salutati*, Palermo, 1955; *Colucci Salutati De Seçulo et Religione*, ed. Ullman, Firenze, 1957.

111. Salutati, *Epistolae*, I, 78 (ed. Rigacci).

112. Despre Nicollò Niccoli, vezi: Zippel, *Niccolò Niccoli contributo alla storia dell'umanesimo*, Firenze 1890.

113. Așa s-a pronunțat despre Niccoli, Ciriaco d'Ancona. Vezi Scalamontius, *Vita Kiriac Anconitani* (Colucci, *Delle anchità picene*, XV, Fermo, 1796, p. 91).

114. Bruni, *Epistolae*, III, 19.

115. Se știe că Petrarca colecționa medalii și monede antice. El i-a prezentat lui Carol IV cîteva monede ale împăraților romani pentru a-i trezi aspirația nobilă spre glorie. Ruinele antice au fost studiate și de către Cola di Rienzo care le-a copiat inscripțiile. Prietenul lui Petrarca, cunoscutul doctor și astronom Giovanni Dondi, care a vizitat în anul 1375 Roma, a întreprins măsurători ale Pantheonului, Columnei lui Traian și Coliseului, desenînd cu acest prilej și 12 inscripții antice. Dar aceste fapte nu vorbesc încă despre înțelegerea Antichității care era receptată fie pe plan primitivo-arheologic, fie în plan romantic. Niccolò Niccoli a fost printre unii care au intuit spiritul adevărat al artei clasice. Comp. Voiht, *Vozrojdenie klassiceskoi drevnosti*, I, p. 47, 248—250.

116. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del sec. XV*, ed. Bartoli, Firenze, 1859, p. 480.

117. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 218—219, de asemenea în articolul „Vzgliad na epohu Vozrojdenia v Italii" (*Sobranie Socinenii*, *III*, p. 569—570). Comp. Burckhardt, *Kultura Italii v epohu Vozrojdenia*, I, p. 244.

118. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 363—365.

119. Vezi Bruni, *Dialogus ad Petrum Paulum Histrum*, ed. Kirner, Livorno, 1889; ed. Klette, Greifswald, 1889; ed. Wotke, Prag — Wien — Leipzig. Comp. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 366—375, 523—524; Korelin, *Ranni italianski gumanism i ego istoriografia*, II, p. 610—631; Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom*, 5. *Aufl.*, Leipzig, 1921, p. 61—68. Toate citatele care urmează din dialogurile lui Bruni sînt date de mine în traducerea lui A. V. Veselovski.

120. Comp. Korelin, *Ranni italienski gumanizm i ego (istoriografia*, II, p. 625, 853—854.

121. Salutati, *Invectiva... in Antonium Luschum de (florentina) republica male sentientem*, ed. Moreni, Firenze, 1826.

122. Invectiva lui Rinuccini contra lui Loschi a fost publicată în ediția Moreni citată mai sus: „Responsiva alla invettiva di Messer Antonio Lusco, fatta per Cino di Messer Francesco Rinuccini cittadino Fiorentino e translatato di grammatica in volgare", Firenze, 1826. Cea de-a doua invectivă a lui Rinuccini „Contra a'certi callumiatori di Dante e Petrarca e Boccaccio ridotta di grammatica in volgare" a fost tipărită de Veselovski în nota 17 la volumul II al ediției italiene a lucrării sale „Il Paradiso degli Alberti" (p.

303 și urm.). Comp. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 376—381; Korelin, *Ranni italianski gumanism i ego istoriografia, II*, p. 853—857, 869—870, 873 (Este evident, Korelin subestimează importanța invectivelor lui Rinuccini). În versurile sale, Rinuccini a fost continuatorul tradițiilor poetice moștenite de la *Dolce stil nuovo*. Vezi *Rime di Cino Rinuccini a cura di Bongi*, Lucca, 1858. Toate citatele ce vor urma din invectivele lui Rinuccini sînt date (în l. rusă) în traducerea lui Veselovski.

123. Dedicația culegerii din versurile lirice ale lui Domenico da Prato făcută de acesta unui prieten a fost publicată pentru prima oară de Veselovski în nota 19 la volumul II din ediția italiană a cărții „Il Paradiso degli Alberti". Comp. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 384—390); Korelin, *Ranni italianski gumanizm i ego istoriografia, II*, p. 855—856. Toate citatele care vor urma din „Dedicațiile" lui Domenico da Prato le dau din introducerea lui Veselovski.

124. Despre teoria artei din sec. al XIV-lea, vezi: Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze — Wien, 1956, p. 81—98 (prima ediție: Schlosser, *Die Kunstliteratur*. Wien, 1924, p. 67—83); L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV—XV*, „L'Arte" (1917 (XX), p. 305 și urm.; Id., *La critica d'arte alla fine del Trecento* (Filippo Villani e Cennino Cennini). „L'Arte", 1925 (XXVIII), p. 233—244; Krautheimer, *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien*, „Repertorium für Kunstwissenschaft, 1929 (L), p. 49—63; L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, p. 74—82. Comp. Wossler, *Die poetischen Theorien der italienischen Frührenaissance (seit dem Trecento)*, Berlin, 1900.

125. Vezi L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, „L'Arte", 1922 (XXV), p. 238—244. În acest articol, Lionello Venturi modernizează întrucîtva concepțiile pe care presupune că le-a avut Petrarca, apropiindu-le pe acestea de teoriile lui Croce.

126. Petrarca, *De remediis utrinsque fortunae*, I, dial. 37, 40.

127. Petrarca, *Epistolae rerum senilium*, XIV, 11; XV; 3.

128. Ristoro d'Arezzo, *Della composizione del mondo, II—1*, Milano, 1864, p. 63. Este interesant de remarcat că însuși Ristoro se interesa de vazele etrusce pe care le descrie cu multă pricepere.

129. Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5.

130. Vezi nota 244 de la vol. I al prezentei lucrări.

131. Despre Cennini vezi: Nomi, *Della vita e delle opere di Cennino Cennini*, Siena, 1892; Dini, *Cennino di Andrea Cennini*, „Miscelanea storica della Valdelsa", 1905 (XIII); Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936. Tratatul lui Cennino Cennini a apărut

în limba rusă în traducerea realizată de A. Lujeţkaia: *Cennino Cennini, Kniga ob iskusstve ili traktat o jivopisi*, Moskva, 1933. Din păcate, din această ediţie lipsesc pasaje foarte substanţiale ale originalului (de pildă începutul primului capitol). Primul capitol al tratatului lui Cennini a fost tradus în întregime de A. A. Gruber (culegerea „Mastera iskusstva ob iskusstve", I, Moskva — Leningrad, 1937, p. 43—44).

132. Aşa, de exemplu, Guarento a înfăţişat în frescele sale care împodobesc Palazzo Capitano del Popolo din Padova douăsprezece împăraţi şi scene din viaţa acestora. Printre picturile murale ale palatului din Padova al lui Francesco I de Carrara realizate de Altichiero şi de Avanzo figurau imaginile Iugurtei şi Mariei (temele au fost luate din „De viris illustribus" a lui Petrarca). Probabil, în aceste fresce, imaginile antice au căpătat aceeaşi interpretare gotică pe care au căpătat-o şi picturile lui Taddeo di Bartolo care decorează bolta uneia dintre capelele din Palazzo Pubblico din Siena. Aici sînt înfăţişate opt zeităţi antice care abia dacă se deosebesc de sfinţii creştini. Aceste imagini, asemenea miniaturilor ce ilustrează manuscrisele lui Ovidiu, Terenţiu şi Valerius Maximus, demonstrează clar că maeştrii din trecento au abordat temele antice în mod superficial, convertindu-le în spirit gotic. Comp. Saxl, *Rinascimento dell'antichita*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1921 (XLIII), p. 242—244.

133. Aceste cuvinte sînt citate din „Breve dell' Arte", aparţinînd breslei sieneze a pictorilor. Vezi, Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese, I*, Siena, 1854, p. 1.

134. Despre simbolica medievală şi despre alegorie, vezi: Wickhoff, *Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1890 (XI), p. 41—53; Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1896 (XVII), p. 13 şi urm.; Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst, II—I*, Freiburg i Br., 1897, p. 263 şi urm., 441 şi urm.; II—2, p. 144 şi urm.; Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, p. 551 şi urm.; Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br., 1902 (2 Aufl. — 1924); D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medio evo e nel Rinascimento*, „L'Arte", 1902 (V), p. 137—155; Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zur Kultur und Glaubenslehre*, Strassburg, 1904; Mâle, *L'Art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1922; Id., *L'art religieux* du XIII siècle en France, 5 éd., Paris, 1923; Id., *L'art religieux de la fin du Moyen*

Age en France, 2 éd., Paris, 1922; Vossler, *Die göttliche Komödie, II, 2 Aufl.*, 1925, p. 541 și urm.; Lanoë-Villène, *Le livre des symboles. Dictionnaire de Symbolique et de mythologie, I—VI*, Paris, 1939; Huizinga, *Herbst des Mittelalters, 3 Aufl.*, München, 1931, p. 292—310; Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, II: Allégories et symboles*, La Haye, 1932; Sapegno, *Il Trecento*, p. 132 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 67—73, 219—227.

135. Goethe, *Sprüche in Prosa*, no. 742, 743.

136. Veselovski, *Villa Alberti*, p. 436—437. Comp. Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, Moskva — Leningrad, 1939, p. 42 și urm.

137. Saenger, *Über die struktur des Bilderkodex im Trecento*, „Critica d'Arte", 1938 (III), p. 132.

138. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, p. 298.

139. *Ibid.*, p. 299.

140. *Ibid.*, p. 300.

141. *Ibid.*, p. 309.

142. Toate citatele următoare sînt luate din cartea lui Gaspari, *Istoria italianskoi literaturî*. I. Moskva, 1895, p. 331—332; Comp. Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 397 și urm.

143. Vasari, *Le vite de più eccelenti pittori, scultori ed architettori*, edit. G. Milanesi, I, Firenze, 1906, p. 527 și urm; Giglioli, *L'allegoria politica negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti*, „Emporium", 1904 (XIX), p. 265—282; Schubring, *Das gute Regiment. Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Siena*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1901/02 (XIII), p. 138—145.

144. Comp. Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua*, p. 66—76.

145. Alegoriile virtuților și ale prorocilor constituie imaginile preferate ale maeștrilor trecentiști. Ele împodobesc și Tabernacolul lui Orcagna și Loggia dei Lanzi, figurînd și în multe fresce din Trecento. Vezi Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, VI, p. 150—151.

146. Gotti, *Del Trionfo di S. Tommaso d'Aquino dipinto nel capellone degli Spagnoli*, Firenze, 1887; Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, 1902; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana, V*, p. 278 și urm.; Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 94—104.

147. „Triumful lui Toma d'Aquino" a servit ca temă și pentru tabloul lui Traini din Santa Caterina din Pisa (1363—1364).

148. Cum a demonstrat Schlosser, Giusto a pornit de la poezia scolastică a lui Bartolomeo de Bartoli consacrată preamăririi celor șapte arte liberale și virtuților. Vezi Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua*, p. 13 și urm.

149. Supino, *Il trionfo della morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa*, „Archivio storico dell'arte", 1894 (VII), p. 21 și urm.; Morpurgo, *Le epigrafi volgari in rima del „Trionfo della Morte", del „Giudizio Universale e Inferno" e degli „Anacoreti" nel Campo Santo di Pisa*, „L'Arte", 1899 (II), p. 51—87; Schubring, *Pisa*, Leipzig, 1902, p. 75—76; Vitzthum, *Von den Quellen des Stiles im Triumph des Todes*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1905 (XXVIII), p. 199 și urm.; Brockhauss, *Der Gedankenkreis des Campo-Santo in Pisa*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1905 (I), p. 237 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 212 și urm. (cu indicarea bibliografiei mai vechi).

150. Schaeffer, *Das florentiner Bildnis*, München, 1904, p. 214 și urm.

151. Villani, *Cronica*, libro XII, cap. 34. Vezi Schaeffer. *Das florentiner Bildnis*, p. 25:

152. Aceste fresce sînt descrise amănunțit de către autorul anonim al istoriei romane de la 1327 la 1354: Historiae Romanae fragmenta 1327—1354, anctore anonyme, ed. Muratori, „Antiquitates Italicae mediaevi", III, Mediolani, 1740, p. 401 și urm. Comp. Brandi, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus*, p. 100—103.

153. Vezi Schlosser, *Die Kunstliteratur*, p. 27—29.

154. Vezi Schlosser, *Poesia e l'arte figurativa nel Trecento*, „Critica d'Arte", 1938 (III), p. 81—90; Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 105—131. Schlosser consideră că în secolul al XIV-lea, relațiile dintre artă și literatură au fost profund organice și creatoare. Acest punct de vedere mi se pare neconvingător întrucît inscripțiile ce însoțesc imaginile sînt determinate nu de considerații artistice, ci de unele cu caracter didactic-moralizator. Meiss citează o serie de exemple de influență a artei asupra literaturii și asupra viziunilor misticilor care deseori pornesc de la opere de artă concrete.

155. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, *II*, p. 181.

156. Probabil că fresca lui Orcagna, ajunsă pînă la noi doar în fragmente, a servit ca prototip pentru maestrul bolognez căruia comanditarii i-au impus întregul program iconografic al picturii sale. Vasari atribuie inscripțiile, identice în ambele fresce, lui Orcagna, ipoteză ce nu poate fi, în prezent, nici confirmată nici respinsă. Vezi Tarchiani, *Gli affreschi dell'Orcagna scoperti in Sta Croce*, „Marzocco" din 23 iulie 1911; Bombe, *Der neuentdeckte Trionfo della Morte in Sta Croce*, „Der Cicerone", 1911, p. 784 și urm.; Schlosser, *Poesia e l'arte figurativa nel Trecento*, p. 88—89.

157. Este interesantă inscripţia ce se afla sub fresca lui Taddeo Gaddi în Piaţa veche din Florenţa. Această frescă îi înfăţişa pe judecătorii care le smulgeau limbile martorilor mincinoşi. Inscripţia glăsuia:

Adevărul, pentru a-l supune
pe cel ce nu s-a grăbit să se înfăţşeze sfintei judecăţi,
îi smulge limba mincinosului.
Taddeo a pictat această minunată imagine.
A fost el discipolul marelui maestru Giotto.

Comp. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 301.

158. Comp. Schlosser, *Poesia e l'arte figurativa nel Trecento*, p. 87—88.

159. Saenger, *Über die Struktur des Bilderkodex im Trecento*, „*Critica d'arte*", 1938 (III), p. 133.

160. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1892, Nr. 893.

161. Schmarsow, *Zur Wesensbestimmung des Trecento*, „Belvedere". 1930, II, p. 8.

162. Comp. Mather, *A History of Italien Painting*, New York, 1923, p. 42.

163. Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", II, 1913, p. 58—65; Id., *Die Entdeckung des Fluchtpunktes*, „Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, 1937—1938", p. 14—16. Comp. Bunim, *Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, p. 134—151; Id., *Further Notes on Space in Mediaeval Painting* and the Forerunners of Perspective, „Speculum". 1947 (XII), p. 78 şi urm.

164. În continuare, voi da exemple împrumutate nu numai din istoria culturii franceze, ci şi din cultura gotică tîrzie a Germaniei care trădează o mare afinitate cu cultura din Franţa secolului al XIV-lea. Despre idealurile goticului tîrziu vezi: Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 38—130. Comp. Taylor, *The Mediaeval Mind, II*, London, 1927; Naumann und Müller, *Höfische Kultur*, Halle, 1929; Painter, *French Chivalry. Chivalric Ideas and Practices in Medieaeval France*, Baltimore, 1940.

165. *Die Offenbarungen der Adelheid Langmann, Klosterfrau zu Engelthal*, Strassburg, 1878, p. 26.

166. Gautier de Coincy, *Les miracles de la Sainte Vierge*, éd. Poquet, Paris, 1857, p. 337 şi 637.

167. Comp. Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 210—211.

168. Greith, *Die deutsche Mystik im Prediger-Orden*, Freiburg i. Br. 1861, p. 348.

169. Sapegno, *Il Trecento*, p. 168, 244, 253; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 297—298.

170. Această tendință spre medievizarea lui Petrarca este tipică pentru o serie de cercetători contemporani. Vezi Piur, *Petrarcas „Buch ohne Namen" und die päpstliche Kurie*, p. 133 și urm.; Wolf, *Petrarca, Darstellung seines Lebensgefühls*, p. 71 și urm.; Calcaterra, *Rassegna Petrarchesca*, „Giornale storico della letteratura italiana", 1928 (91), p. 93 și urm.; Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo*, p. 1 și urm.; Walser, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*, p. XLVI și 51 și urm.; Carrara, *Petrarca*, Roma, 1937, p. 53 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 283 și urm.

171. Principala eroare metodologică a lui Weise constă în faptul că el analizează limba numai din punct de vedere formal, fără să abordeze conținutul monumentelor literare de care se ocupă. De aceea, pe baza unor simple asemănări ale epitetelor folosite de Petrarca cu epitetele poeților provensali, el trage concluzia eronată despre caracterul medieval al întregii opere poetice petrarchiene.

172. Vezi Foscolo, *Il „Roman de la Rose" e la letteratura italiana*, „Zeitschrift für romanische Philologie", Beiheft 12, Halle, 1910, p. 176 și urm.; Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, Modena, 1939.

173. Comp. Lipparini, *La vita e l'opera di Giovanni Boccaccio*, p. 5 și urm.; Sapegno, *Il Trecento*, p. 333 și urm.; 344, 363; Olschki, *Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino*, Bari, 1935, p. 139; Petronio, *Il Decamerone*, p. 30 și urm., 80 și urm. 102, 134; Weise, *Die geistige Welt der Gotik*, p. 305 și urm.

174. Și în privința lui Boccaccio, Weise supraestimează mult trăsăturile medievale ale operei sale. În viziunea lui Weise, Boccaccio apare ca un scriitor pur gotic care nutrea mai mult vechi idealuri cavalerești decît idealuri umaniste. Aici se simte în mod pregnant tendința, de a deplasa, accentele de pe epoca Renașterii spre Evul Mediu.

175. Levasti, *Mistici del Duecento e del Trecento*, Milano-Roma, 1935, p. 544 și urm.

176. Giovanni Colombini da Siena, *Le lettere*, ed. Misciatelli, Firenze, 1923, p. 51, 61, 113.

177. *Ibid.*, p. 43, 86.

178. Caterina da Siena, *Le lettere*, ed. Misciatelli, Siena, 1922, V, 124; II 213; III. 163; III 239; I 323; III 115; III 195.

179. *Ibid.*, I 266; IV 250 și altele.

180. Ibid., I 242.

181. Ibid., IV 218.

182. Despre arhitectura gotică a Italiei, vezi: Dehio und Bezold, *Die kirchiche Baukunst des Abendlandes, I—II und 601 Taf. in Mappen*, Stuttgart, 1892—1901; Burckhardt, *Der Cicerone, II—I: Architektur*, Leipzig, 1910, p. 62—113; Jackson, *Gothic Architecture in France, England and Italy, II*, Cambridge, 1915; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana VIII—1*, p. 1—66; Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo, I—II*, Roma—Milano, 1927; Rouchès, *L'architecture italienne*, Paris et Bruxelles, 1928, p. 16—25; Serra, *L'arte nella Marche*, I, Pesaro, 1929, II, Roma, 1934; Zucchini, *Edifici di Bologna*, 1931; Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, Bologna, 1932; Tarchi, *L'arte cristiano-romanica nell'Umbria e nella Sabina*, Milano, 1937; Crema, *Accorgimenti estetici nelle chiese medievali italiane*, „Critica d'Arte", 1937 (II), p. 66—76; W. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana* Burg, b. M., 1937; Argan, L'architettura *italiana del Duecento e Trecento*, Firenze, 1937; Marchini, *Chiese di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica*, „Rivista d'Arte", 1938 (XX), p. 105—122; Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibibliotheca Herziana", 1938 (II), p. 1—142. Id., *Zur gotischen Baukunst in Toscana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1939 (VIII), p. 196—221; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, Moskva—Leningrad, 1939, p. 82—86; *„Atti del II Convegno nazionale di storia dell'architettura"*, Roma, 1939 (p. 179—246 — *„L'architettura gotica in Italia"*; p. 247—298 — *„Monumenti architettonici dell'Umbria"*; p. 298—319 — *„L'architettura del tempo di Giotto")*; Tarchi, *L'arte medioevale nell'Umbria e nella Sabina*, Milano, 1940; Salmi, *L'arte italiana, II; L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino, 1945; W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz, Ein Kunstgeschichtliches Handbuch, I—IV*, Frankfurt a M. 1940—1954; Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 3—183; Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura iraliana dell'"200—'300*, Città di Castello, 1952; Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953; Wagner Rieger, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, I: Oberitalien*, Graz—Köln, 1956.

183. Despre „structura traforată" a arhitecturii gotice, vezi: Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum*, „Veröffentlichungen der Freiburger wissenschaftlichen Gesellschaft", 1928. Comp. Sedlmayr, *Die dichterische Wurzel der Kathedrale*, „Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", 1939 (XIV, Erg.—Band), p. 275.

184. Fratini, *Storia della basilica e del convento di San Francesco*, Prato, 1882; A. Venturi, *La basilica di Assini*, Roma, 1908; Kleinschmidt, *Die Basilika*

San Francesco in Assisi, I, Berlin, 1915; Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, p. 40—45.

185. *Ibid.*, p. 48—51.

186. Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, „Logos", 1921 (X) p. 254—255.

187. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese, I*, Siena, 1854, p. 139 și urm.; Lussini, *Il duomo di Siena*, Siena, 1911; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 1937 (I) p. 141 și urm.; Carli, *Sculture de Duomo di Siena, Torino*, 1941. Comp. nota 169 din vol. I al lucrării de față.

188. *Il duomo di Orvieto*, Roma, 1891; Benois, Resanoff et Krakau, *Monographie de la cathédrale d'Orvieto*, Paris, 1877; Nardini Despotti Mospringnotti, *Lorenzo del Maitani e la facciata del duomo d'Orvieto*, „Archivo storico dell'arte", 1891 (IV), p. 33—356; Schmarsow, *Das Fassadenproblem am Dom von Orvieto*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1926 (XLVII), p. 119—144; Keller, *Die Risse der Orvietaner Domopera und die Anfänge der Bildhauerzeichnung*, „Festschrift Wilhelm Pinder", Leipzig, 1938, p. 195—222; Mattioni, *Il duomo di Orvieto*, Firenze, 1938. Încercarea lui Schmarsow de a atribui primul proiect al catedralei din Orvieto lui Ramo di Paganello trebuie considerată a fi neîntemeiată. În ultimul timp se face auzită tot mai des opinia despre diacronismul elaborării primului proiect și a celui de al doilea (1300—1310 și 1310—1321) și despre apartenența primului proiect unui maestru sienez necunoscut. Vezi Carli, *Le sculpture del Duomo di Orvieto*, Bergamo, 1947, p. 11—14; 30; Bonelli, *Il problema critico del disegni per la facciata del Duomo di Orvieto*, „Bolletino dell'Istituto storico artistico orvietano", 1947 (III), p. 105; Id., *I disegni per la facciata del duomo di Orvieto*, ibid., 1951 (VII), p. 1—29.

189. Nardini Despotti Mospignotti, *Il Campanile di S. Maria del Fiore*, „Rassegna Nazionale", 1885 (XXIV, XXV); Dehio und Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, p. 530—531; Supino, *Giotto*, p. 277—284; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento Architektur in Toskana*, p. 129—135; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 194—199; Jahn-Rusconi, *Il Campanile di Giotto*, Bergamo, 1943; Casamorato, *Attorno il Campanile di Giotto*, Firenze, 1950. Dehio și Bezold consideră că copistul anonim a schimabt în mod arbitrar partea de sus a campanilei din desen, depărtîndu-se astfel mult de proiectul lui Giotto. Paatz presupune, dimpotrivă, că desenul redă destul de exact ideea lui Giotto. Încercarea lui Alpatov de

pune în întregime campanila pe seama lui Giotto trebuie considerată neîntemeiată întrucît Alpatov scapă din vedere lucrarea lui Talenti care este confirmată de o serie de documente (primul document datează din anul 1351). Analiza făcută de Alpatov arhitecturii campanilei nu ţine seamă de ipoteza executării construirii în epoci diferite a diverselor părţi ale acesteia, care sînt lipsite de unitate stilistică (în speţă, în anii 30 ai sec. al XIV-lea, nu era posibilă forma de cornişă a campanilei, care îşi găseşte o paralelă apropiată în cornişa faţadei laterale a catedralei, executată de acelaşi Talenti).

190. *Commento alla Divina Commedia d'anonimo fiorentino del secolo XIV, II*, Bologna, 1868, p. 188.

191. Delle poesie di Antonio Pucci, celebre versificatore fiorentino del MCCC, e prima della Cronaca di Giovanni Villani ridotta in terza rima, publicate da Fr. Ildefonso, IV, Firenze, 1772—1775, p. 119.

192. Vezi literatura indicată în nota 138 din vol. I al prezentei lucrări. Despre Talenti ca sculptor, vezi Valentiner, *Simone Talenti scultore*, „Commentari", 1957 (VIII), p. 235—243.

193. Passerini, *La loggia di Or San Michele*, ş.a.; Franceschini, *L'oratorio di S. Michele in Orto*, Firenze, 1892; W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz, IV*, p. 480—558.

194. Surigny, *Le tabernacle de la Vierge dans l'église Or San Michele à Florence*, „Annales archéoloques", 1869 (XXVI), p. 26 şi urm.; Steinweg, *Andrea Orcagna*, Strassburg, 1929, p. 72; Tosi, *Andrea Orcagna architetto*, „Bollettino d'Arte", 1934 (XXVII), p. 512—526; Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin, 1937, p. 20—23; Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*, „Art Quarterly", 1949 (XII), p. 48—73, 113—128. Orcagna s-a născut nu mai devreme de anul 1308.

195. Despre aceste biserici florentine, vezi: Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze, 1906, p. 130 şi urm.; „Rivista d'Arte", 1934 (XVI), p. 311; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento Architektur in Toskana*, p. 123; Marchini, *La chiesa di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica*, „Rivista d'Arte", 1938 (XX), p. 105—122; W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, V, p. 5—18, I, p. 411—421, 520, II, p. 66.

196. Lusini, *Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri*, Firenze, 1901; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms*, p. 198—206.

197. Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms*, p. 206—209. În Opera del Duomo din Siena se păstrează un proiect nerealizat al Capelei del Piazza, care a fost executat pe la 1365. Keller atribuie acest proiect unui urmaş necunoscut al lui Orcagna. Arcele

și plafonul capelei au fost transformate, în anii 1463—1468, de către Antonio Federighi.

198. Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, p. 73—91. Este foarte caracteristică fațada rămasă neterminată de la Fortunato (a fost realizat doar primul nivel). Peretele neted prevăzut cu trei portaluri este divizat de pilaștri aplatizați în care întîlnim multe trăsături renascentiste.

199. Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, p. 91—104.

200. Rotelli, *Il duomo di Perugia*, Perugia, 1864; Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, p. 104—115.

201. Rubbiani, *La chiesa di San Francesco*, Bologna 1866; Supino, *L'architettura sacra a Bologna*, Bologna, 1909.

202. Gatti, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna, 1889; Weber, *San Petronio in Bologna*, Leipzig, 1904; Ubertalli, *Il San Petronio di Bologna*, Milano, 1911 (în seria „L'Italia Monumentale"); Supino, *La Basilica di S. Petronio*, „Strenna storica bolognese", Bologna, 1928, p. 15—23; Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933. Reconstituirea modelului lui Vicenzo din anul 1392 vezi la Giovannoni („Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino", Firenze, 1933, p. 165 și urm.).

203. Rambaldi, *La chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo*, Venezia, 1913; Fogolari, *I Frari dei S. S. Giovanni e Paolo*, Milano, 1933. Biserica Santi Giovanni e Paolo a început să fie construită la jumătatea secolului al XIII-lea, dar datează în cea mai mare parte din secolul al XIV-lea (absidele și transeptul au fost terminate în anul 1368).

204. Gonzati, *La basilica di S. Antonio*, Padova, 1853; Gloria, *Intorno alla basilica di S. Antonio*, Padova, 1869.

205. Cervetto, *La cattedrale di Genova*, Genova, 1918; Salvi, „Gazetta di Genova", 1919, p. 6 și urm.; Enlart, *Il portale della cattedrale San Lorenzo di Genova*, „Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte", Roma, 1922, p. 135.

206. Beltrami, *Per la storia della costruzione del Duomo*, „Raccolta milanese, 1887, 1888; Boito, *Il duomo di Milano*, Milano, 1889; A.G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, *II*, Berlin, 1900, p. 180—192; Malaguzzi—Valeri, *Milano*, Bergamo, 1909; Nebbia, *La scultura del Duomo di Milano*, Milano, 1908; Nicodemi, *Il Duomo di Milano*, Torino, 1938.

207. Despre arhitectura civilă din secolele XIII—XIV, vezi: Belgrano, *Della vita privata dei genovesi*, Genova, 1866; Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise au Moyen Age*, Paris, 1870; Id., *La Toscane au Moyen Age*, Paris, 1870; Cozzadini, *Note per studi sull'architettura civile a Bologna dal secolo XIII al*

XIV, „Atti e memorie r. deput. storia patria per la Romagna". 1877 (I). p. 1 și urm.; Simoneschi, *Della vita privata dei pisani nel medioevo*, Pisa, 1895; Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, I, Bergamo, 1905; Gabiani, *Le torni, la case-forti e i palazzi medioevali in Asti*, Pinerolo, 1906; Schiaparelli, *La casa fiorentina nei secoli XIV e XV*, Firenze, 1908; Ebhardt, *Die Burgen Italiens*, Berlin, 1909 și urm.; Patzak, *Palast und Villa in Toskana, I—II*. Leipzig, 1912—1913; Chierici, *La casa senese al tempo di Dante*, în culegerea „Dante e Siena", Siena, 1922, p. 349 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I*, p. 622—638, 673—676, 704—723, 733—741; Haupt, *L'architecture des palais italiens du XIII au XVII siècles, I—III*, Paris, 1930; Argan, *L'architettura italiana del Duecento e Trecento*, p. 49—62; De Vecchi, *L'architettura gotica civile senese*, „Bollettino senese di storia patria". 1949; Toesca, *Il Trecento*, p. 113—169; Chierici, *Il palazzo dell'XI al XIX secolo. Parte I*, Milano, 1952.

208. Palazzo Pubblico din Piacenza trebuie să fi avut, potrivit proiectului inițial, o curte interioară. Vezi Faccioli, *Relazione dell'ufficio per la conservazione dei monumenti*, Bologna, 1901, p. 711.

209. Ucelli, *Il Palazzo del Podestà*, Firenze, 1865; Paatz, *Zur Bangeschichte des Palazzo del Podestà (Borgello) in Florenz*, „Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz", 1931 (III), p. 287—321.

210. Patzak, *Palast und Villa in Toskana*, I, p. 21, 64 și urm.

211. Recenzia lui Birbaum la cartea lui Patzak („Kunstgeschichtliche Anzeigen", 1911, p. 50 și urm.

212. Gotti, *Storia del Palazzo Vecchio*, Firenze, 1889; Gargani, *Palazzo della Signoria;* Lenzi, *Palazzo Vecchio*, Milano, 1929.

213. Ricci, *Il Palazzo Publico di Siena e la Mostra d'antica arte senese*, Bergamo, 1904; Donati, *Il Palazzo del Comune di Siena*, „Arte antica senese", 1905; Lisini, *Chi fu l'architetto della torre del Mangia*, „Miscellanea storica senese", 1894, p. 128 și urm., 146 și urm.

213 a. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1869; Ubertalli, *Il Palazzo ducale di Venezia*, Milano, 1910; „Il Palazzo Ducale", Venezia, 1912; Ongaro, *Le palais ducal*, Milan, 1913; Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Milano, 1926, p. 225—274.

214. Vezi Patzak, *Palast und Villa in Toskana*, I, p. 39.

215. Frey, *Die Loggia de'Lanzi in Florenz*, Berlin, 1885; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 707—717. Ornamentele sculpturale au fost realizate după desenele lui Agnolo Gaddi în anii 1383 și 1386.

Ele le aparţin lui Giovanni di Francesco Fetti, Giovanni d'Ambrogio şi Iacopo di Piero.

216. Orioli, *Il Foro dei Mercanti di Bologna*, „Archivio storico dell'arte", 1892 (V), p. 387—398; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 832—839.

217. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, VIII—1*, p. 63—66.

218. Poggi, *La Compagnia del Bigallo*, „Rivista d'Arte", 1904 (II), p. 189 şi urm.; Haupt, *L'architecture des palais italiens du XIII au XVII siècle, I*, planşa 13.

219. Comp. Patzak, *Palast und Villa in Toskana, I*, p. 46—47, 62—63, 80 şi urm.

220. *Ibid.*, p. 106. Desenul 129—134.

221. *Ibid.*, p. 80, desenul 89.

222. Lousi, *Ville fiorentine medievali*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1333—1334.

223. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, VIII—1*, p. 23—27; Patzak, *Palast und Villa in Toskana, I*, p. 108—109, desenul 140; II, p. 21, desenul 12; Carocci, *La vila Medicea di Careggi. Memorie e ricordi*, Firenze, 1888; Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, 1892, p. 290; Burckhardt, *Der Cicerone*, II—1, p. 99; Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, X, p. 6, desenul 9; Limburger, *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig, 1910, No 148; Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, Berlin — Neubabelsberg, 1914, p. 19. Vasari (în Vasari — Milanesi, *Vite, II*, p. 54) afirmă că *palazzo* de pe Via de Bardi ar fi fost construit, chipurile, de către Lorenzo di Bicci pentru cunoscutul om politic Nicollò da Uzzano. Pe baza acestei afirmaţii, Limburger şi Patzak datează în mod arbitrar acest *palazzo* în jurul anului 1420. Fabriczy, Geymüller şi Willich datează în mod mult mai convingător Palazzo Capponi către sfîrşitul secolului al XIV-lea. Foarte apropiată ca stil de aceste construcţii este curtina Abbaţiei San Salvi (Patzak, *Palast und Villa in Toskana, I*, p. 105, desenul 124), pe care eu sînt înclinat s-o datez în ultimul pătrar al secolului al XIV-lea. Coloane şi stîlpi cu capiteluri din motive vegetale, pot fi întîlnite şi în fostul spital din Lastra a Signa, (c. 1411) în ciboriul bisericii San Biagio, în biserica Sant Agostina in Prato (începutul sec. al XV-lea), în porticul exterior de la Santa Croce (sfîrşitul secolului al XIV-lea) ş.a. Vezi Marchini, La chiesa di *S. Agostino in Prato e l'architettura tardo gotica*, „Rivista d'Arte", 1938 (XX), p. 120, desenul 8, 9, 11.

224. Carocci, *I dintorni di Firenze*, I, Firenze, 1906, p. 288; Patzak, *Palast und Villa in Toskana, I* p. 39, desenul 24, p. 105 des. 126; II, p. 21; Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, p. 18—19. Patzak datează porticul cu trei arce din Palazzo Bardi Canigiani în secolul al XII-lea, lucru cu care Willich,

pe bună dreptate, nu este de acord. Vila Quaracchi a fost reconstruită de către Alberti pentru bogatul negustor Giovanni Ruccellai.

225. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, VIII—1*, p. 33—34; Mezzetti, *Teste quattrocentesche del Duomo di Lucca*, „Rivista d'Arte", 1936 (XVIII), p. 265—281.

226. Geymüller, *Friedrich II von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien*, München, 1908, p. 23—24. Lucrările lui Burckhardt și ale altor autori pe care-i menționăm mai jos au fost citate în nota 182.

227. Despre sculptura trecentistă vezi: Semper, *Übersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur bis gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts*, Zürich, 1879; Id., *Die Vorläufer Donatellos*, Leipzig, 1878; Meyer, *Lombardische Denkmäler des XIV Jahrhunderts*, Stuttgart, 1893; Reymond, *La sculpture florentine, I*, Firenze, 1897; Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903; Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Strassburg, 1905; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV: La sculptura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1906; Burckhardt, *Der Cicerone, II—2: Skulptur*, 10 Auff., Leipzig, 1909, p. 411—433; Filipini, *La sculptura del Trecento in Roma*, Torino, 1908; Nebbia, *La scultura del Duomo di Milano*, Milano, 1908; Biehl, *Das toskanische Relief im XIII—XIV Jahrhundert*, Bonn, 1910; Bode, *Die italienische Plastik*, 5 Auff., Berlin, 1911, p. 30—41; Planiscig, *Geschichte der Venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. Kaiserhauses", 1916 (XXXIII), p. 31—212; Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark — Potsdam, 1924, p. 151—193; Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art*, „Art in America", 1923/24, p. 3—18; Id. *Observation in Sienese and Pisan Trecento Sculpture*, „Art Bulletin", 1927, p. 178—187; Krautheimer, *Zur venezianischen Trecetoplastik*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1929 (V), p. 193 și urm.; Bodmer, *Una scuola di scultura fiorentina nel Trecento: I monumenti dei Baroncelli e dei Bardi*, „Dedalo", 1929/30 (X), p. 616—639, 662—678; Sinibaldi, *La scultura italiana del Trecento*, Firenze, 1935; Cohn-Goerche, *Sculturi senesi del Trecento*, „Rivista d'Arte" 1938 (XX), p. 242—289; 1939 (XXI), p. 1—22; Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico dolorase*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1938 (II), p. 145—261; Bellone, *La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione*, „Rivista d'Arte", 1940 (XXII), p. 178—201; Salmi, *L'arte italiana, II, L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; Carli, *Lo scultore Gano*

da Siena, „Emporium", 1943 (XXV), p. 231—247; Id., *Sculture pisane di Giovanni di Balduccio*, „Emporium", 1934 (XXV), p. 142—154; Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Milano, 1944; Lavagnino, *Larte medioevale*, Torino, 1945; Carli, *Goro di Gregorio*, Firenze, 1946; Becherucci, *An Exibition of Pisan Trecento Sculpture*, „Burlington Magazine", 1947 (LXXXIX), p. 68—70; Valentiner, *Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy*, „Art Quaterly", 1947 (X), p. 40—60; Gnudi, *Un altro frammento dell' altare bolognese di Giovanni di Balduccio*, „Belle Arti", 1947, gennaio — aprile; Id., *Ancora per l'altare Giovanni di Balduccio*, „Critica d'Arti", 1949 (VIII), p. 73—74; Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 187—487; Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, 1952; Id., *Italian Gothic Sculpture*, London, 1955.

228. Carli, *Tino di Camaino*, Firenze, 1934; Valentiner, *Tino di Camaino. A Sienese Sculpture of the Fourteenth Century*, Paris, 1935 (cu o bibliografie amănunțită): Ragghianti, *La mostra di scultura italiana antică a Detroit (U.S.A.)*, „Critica d'Arte", 1938 (III), p. 171—172; Morisani, *Nota su Tino di Camaino a Napoli*, „L'Arte", 1940 (XLIII), 189—197; Id., *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli, 1945; Mariani, *Due angeli di Tino Camaino*, „Belle Arti", 1948, p. 341—343; Morisani, *Tino a Cava de'Tirenni*, „Critica d'Arte", 1949 (VIII), p. 104—113; Valentiner, *„La made di Corradino"*, „Art Quarterly" 1952 (XV), p. 242—251; Brunetti, *Note sul soggiorno fiorentino di Tino*, „Commentari", 1953 (IV), p. 97—107; Id., *Two Reliefs from the Orso Monument*, „Art Quarterly", 1954 (XVII), p. 135—138; Valentiner, *Tino di Camaino in Florence*, „Art Quarterly, 1954 (XVII), p. 117—133. Deși Valentiner îi atribuie lui Tino o serie de lucrări din școala sa, atribuirile sale sînt mult mai convingătoare decît cele ale lui Carli.

229. Despre Maitani, vezi: Fumi, *Il duomo di Orvieto*, Roma, 1891; Schmarsow, *Das Fassadenproblem am Dom von Orvieto*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1926 (XLVII), p. 119—144; Id., *Ramo di Paganello*, Siena, 1928; Id., *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg, 1928, p. 125—156; Francovich, *Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto*, „Bollettino d'Arte", 1928 (XXII), p. 339—372; Id., *Un'Annunciazione in legno di Lorenzo Maitani*, „La Diana", 1929 (IV), p. 171—180; Rose, *The Meaning of the Reliefs on the Second Pier of the Orvieto Facade*, „Art Bulletin", 1932 (XIV), p. 258—276; Weizsäcker, *Zur Domfassade von Orvieto*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1934 (III), p. 203—204; Nava, *L'albero di Jesse nella cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina*, „Rivista dell' Istituto di archeologia e storia dell'arte", 1936 (V);

Cellini, *Appunti orvietani, II: Per Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto*, „Rivista d'Arte", 1939 (XXI), p. 229—244; Petrangeli, *Lorenzo Maitani e la lua opera nel Duomo di Orvieto*, Orvieto, ş.a. 1945; Carli, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Bergamo, 1947. Cea mai convingătoare clasificare a lucrărilor lui Maitani a alcătuit-o Francovich. El îi atribuie lui Maitani în afară de o parte a reliefurilor din Orvieto, încă trei „Răstigniri" din lemn, în sacristia domului din Orvieto şi în biserica San Francesco, statuia *Madonei* deasupra portalului principal al catedralei, o statuie de lemn înfăţişîndu-l pe *Cristos binecuvîntînd* din Museo del Opera al aceleaşi catedrale şi figurile Mariei şi a arhanghelului Gavril sculptate în lemn şi aflate într-o colecţie particulară. În afară de ultimele trei lucrări, celelelate atribuiri mi se par plauzibile. Primului ajutor al lui Maitani, Francovich îi atribuie reliefurile celor trei registre superioare de pe primul stîlp, ale celor patru registre superioare de pe al doilea stîlp, ale celor cinci registre superioare de pe al treilea stîlp, şi toate figurile amplasate pe verticala din mijloc a aceluiaşi al treilea stîlp (cu excepţia a două reliefuri de la bază), în sfîrşit reliefurile celor trei figuri din partea stîngă a celui de al patrulea registru de jos de pe al patrulea stîlp. Celui de al doilea ajutor al lui Maitani, Francovich îi atribuie reliefurile celor trei registre inferioare, o parte din scenele registrelor 4, 5 şi 6 („Moise aduce mulţumiri lui Dumnezeu pentru eliberarea din captivitatea egipteană", „Dumnezeu îi porunceşte lui Avraam să părăsească Urul") şi toate figurile amplasate pe verticala din mijloc de pe stîlpul al doilea (cu excepţia celei de a treia figuri de jos). Celui de-al treilea ajutor al lui Maitani, acelaşi cercetători îi atribuie reliefurile din registrele 4, 5 şi 6 de pe al doilea stîlp (în afara imaginilor realizate cel de al doilea ajutor), patru figuri de proroci din primul registru şi reliefurile celui de al cincilea registru de pe al treilea stîlp, reliefurile celor trei registre superioare (cu excepţia a trei figuri în partea stîngă a registrului patru, sculptate de către primul ajutor). Celui de al patrulea ajutor, acelaşi cercetător îi atribuie reliefurile din registrele 2, 3 şi 4, trei figuri din mijlocul primului registru şi primele două figuri din verticala din mijloc de pe cel de al treilea stîlp. Încercarea făcută de Schmarsow şi de Carli de a împărţi toate reliefurile în două grupe despărţite una de alta printr-un anumit interval de timp, şi de a-l atribui pe grupul mai timpuriu dintre cele două lui Ramo di Paganello, trebuie considerată ca nereuşită (Carli pune pe seama lui Ramo reliefurile celor doi stîlpi din mijloc). Toate reliefurile, indiferent de deosebirile stilistice dintre ele aparţin unei singure şcoli în

fruntea căreia s-a aflat Lorenzo Maitani. Pentru compoziţii reliefurilor, comp. miniatura franceză din psaltirea lui Ludovic cel Sfînt şi a Blancăi de Castilia, primul pătrar al secolului al XIII-lea înfăţişînd „Arborele lui Ieseu" din Biblioteca Arsenalului (No 1186, fol. 15 v. Pentru compoziţiile reliefurilor, comp. miniatura franceză din psaltirea lui Ludovic cel Sfînt şi a Blancăi de Castilia înfăţişînd „Arborele lui Ieseu", datînd din primul pătrar al secolului al XIII-lea şi aflată în Biblioteca Arsenalului (No 1186, fol. 15 v, reprodusă în lucrarea lui Martin, *La miniature française du XIII-e au XV-e siècle*, Paris et Bruxelles, 1923, pl. în culori 1). O mare analogie cu „Judecata de apoi" trădează compoziţia portalului din mijloc, de pe latura de apus a catedralei din Bourge (sfîrşitul sec. XIII). Despre Ramo di Paganello, vezi Ragghianti, *Scultura lignea senese* (e non senese), „Critica d'Arte", 1950 (VIII), p. 485—495; Valentiner, *Ramo di Paganello*, „Art Quaterly", 1951 (XIV), p. 3—18.

230. În această privinţă sînt foarte interesante şi reliefurile care au fost realizate de ajutoarele lui Maitani (vezi A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, des. 246, 248). Aici figurează complexe arhitecturale sofisticate, redate în racursiuri perspectivale.

231. Cohn-Goerke, *Giovanni d'Agostino*, „Burlington Magazine", 1939 (LXXV), p. 180—194; Milliken, *Madonna by Giovanni d'Agostino*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 1943 (XXX), p. 23—25; Carli, *Sculture inedite di Giovanni d'Agostino*, „Bollettino d'Arte", 1948 (XXXIII), p. 129—142.

232. Despre Andrea Pisano, vezi: Lorenzo Ghiberti, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, ed Schlosser, I, Berlin, 1912, p. 37, 43; Schmarsow, *Andrea Pisano*, „Feschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", Leipzig, 1897; Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1901; Van Marle, „Art in America", 1921 (IX), p. 225—232; Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg, 1928; Francovich, *Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto*, „Bollettino d'Arte", 1928 (XXII), p. 366—367; Valentiner, *Nino Pisano*, „Art in America", 1927 (XV), p. 198—207; Lanyi, *L'ultima opera di Andrea Pisano*, „L'Arte", 1933 (XXXVI), p. 204—233; Cellini, *Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano*, „Rivista d'Arte", 1933 (XV), p. 1 şi urm.; Lanyi, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*", 1934 (III), p. 68—69; Weinberger, *Nino Pisano*, „Art Bulletin", 1937 (XIX), p. 69—80; Lanyi, *Andrea Pisano*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXVII, Leipzig, 1933, p. 94—99 (cu o bibliografie amănunţită); Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 23—26, 293—294; Falk, *Studien zu Andrea Pisano*, Hamburg, 1940; Falk und Lanyi, *The Genesis*

of Andrea Pisano's Bronze Doors, „Art Bulletin", 1943 (XXV), p. 132—153; Valentiner, *Andrea Pisano as Marble Sculptor*, „Art Quaterly", 1947 (X), p. 163—187; Brizio, *Nota su Andrea Pisano*, „Studi medioevali", 1948, p. 265—268; Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze, 1950. Geneza stilului lui Andrea Pisano trebuie căutată în cercul maeștrilor sienezi, grupați în jurul lui Maitani. Această legătură cu Maitani, asupra căreia primul care a atras atenția a fost Francovich, este mult mai plauzibilă decît presupusa descindere a lui Andrea Pisano din Agnolo di Ventura și din Agostino di Giovanni, asupra căreia a insistat Valentiner. Paternitatea lui Andrea asupra celor două statui florentine a fost stabilită de către Schmarsow. Cu această atribuire sînt de acord Lanyi și Weinberger. Adolfo Venturi (*Storia dell'arte italiana, IV*, p. 720) atribuie fără temei cele două statui, școlii lui Lamberti. Statuia *Madonei* din Orvieto care a păstrat slabe urme din culoarea cu care era acoperită cîndva este mai apropiată de Andrea decît de Nino. De aceea, nu avem nici un motiv ca, asemenea lui Weinberger și lui Tosca, să contestăm atribuirea corectă făcută de Lanyi. De o parte și de alta a Madonei se aflau statuile a doi îngeri, din care se păstrează fragmente în Museo del Opera al catedralei din Orvieto. Acest grup — *Maestà* — nu poate fi identificat așa cum încearcă Cellini, cu grupul analog din luneta de de-asupra portalului (Porta Postierla) catedralei din Orvieto, grup menționat în documente. Din școala lui Andrea provin două admirabile statuete înfățișînd Madone — una aflată la Berlin (din colecția Simon) și alta la Budapesta (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, des. 385—386).

233. Despre Nino Pisano, vezi: Valentiner, *Nino Pisano*, „Art in America", 1927 (XV), p. 195 și urm.; Salmi, *La giovinezza di Jacopo della Quercia*, „Rivista d'Arte", 1930 (XII), p. 186—196; Carli, *Il problema di Nino Pisano*, „L'Arte", 1934 (XXXVII), p. 189—222; Weinberger, *Nino Pisano*, „Art Bulletin", 1937 (XIX), p. 58—91; I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze, 1950; Bottari, *Nino Pisano a Trapani*, „Critica d'Arte", 1956, fasc. 18, p. 555—557. Atribuirile făcute de Weinberger sînt mult mai convingătoare decît cele făcute de Carli care lărgește peste măsură cercul operelor lui Nino. Marele merit al lucrărilor lui Weinberger despre sculptura italiană a secolelor XIII—XIV constă în aceea că aceasta este privită nu izolat, ci în strînsă legătură cu evoluția sculpturii franceze pe care cercetătorii italieni aproape că o ignoră. În afara lucrărilor lui Nino menționate în text, lui i se mai poate atribui statuia unui episcop, aflată în biserica San Francesco din Oristano.

234. Activitatea de giuvaergiu a lui Nino este confirmată de documente din anii 1357 și 1358.

235. Vasari — Milanesi, *Vite, I*, p. 494.

236. Despre sculptura trecentistă din lemn, vezi: D'Achiardi, *Alcune opere di sculptura in legno dei secoli, XIV e XV*, „L'Arte". 1904 (VII), p. 356—376; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 356—376; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 522—529; Dami, *Legni policromi di Siena*, „Dedalo", 1923 (III), p. 760—776; Bacci, *Per la scultura senese di statue in legno*, „La Balzana", 1927 (I), p. 9 și urm.; Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo, 1930; Procacci, *Ignote sculture lignee nel Pisano*, „Miscellanea di storia dell'arte in onore di I.B. Supino", Firenze, 1933, p. 231—245; Van Marle, *L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Siene*, „Revue de l'art ancien et moderne", 1934 (LXV), p. 111—126, 165—182; 1935 (LXVII), p. 88—92; Carli, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, „Le Arti", 1941 (III), p. 435—443; Francovich, *Scultura medioevale in legno*, Roma, 1943; Carli, *Mostra della scultura lignea*, Siena, 1949; Ragghianti, *Scultura lignea senese (e non senese)*, „Critica d'Arte", 1950 (VIII), p. 480—500; Carli, *La scultura lignea senese*, Firenze, 1952; *Museo Poldi Pezzoli. Mostra di sculture lignee medioevali*, Milano, 1957 (textul lui Francovich și a lui De Maffei).

237. Gnudi, *Jacobello e Pietro Paolo da Venezia*, „Critica d'Arte", 1937 (II), p. 26—38 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi); Id., *Nuovi appunti sui fratelli dalle Massegne*, „Proporzioni", 1950 (III), p. 48—55; Bocciarelli, *Di una probabile opera Jacobelle dalle Massegne*, „Arta Lombarda", 1958 (III), No. 1, p. 72 și urm.

238. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 839, des 699—713; Burckhardt, *Der Cicerone*, II—2, p. 426; Ubertalli, *Il San Pentronio di Bologna*, Milano, 1911, p. X—XI; Supino, *L'architettura sacra a Bologna*, Bologna, 1909. Venturi atribuie reliefurile unor maeștri venețieni necunoscuți. Redactorii lui Burckhardt le atribuie lui Girolamo di Andrea da Barozzo și lui Francesco de Dardi (c. 1400); Ibertalli îi consideră pe acești maeștri doar simpli furnizori de marmoră, adică pietrari. Nu demult, Battari (*Per Andrea di Guido da Firenze*, „Arte antica e moderne". 1958, p. 287—288) a atribuit în mod convingător o parte din aceste reliefuri lui Andrea di Guido da Firenze, menționat în documente de arhivă.

239. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV*, p. 469—478, des. 371—377.

240. Comp. literatura indicată în nota 194.

241. Comp. Wulff, *Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1913 (XXXIV), p. 110—111.

242. Fry, *Giotto*, „Monthily Review", 1901; Gombosi, *Spinello Aretino*, Budapest, 1926. Comp. Salvini, *La pala Strozzi in Santa Maria Novella*, „L'Arte", 1937 (XL), p. 16—45.

243. Despre Arnoldi, vezi: A. Venturi, *Storia dell' arte italiana, IV*, p. 683—687; Valentiner, *A Marble Statuette by Alberto Arnoldi*, „Art in America", 1928 (XVI), p. 264—270; Becherucci, *I rilievi dei Sacramenti nel Campanile del Duomo di Firenze*, „L'Arte", 1927 (XXX), p. 214—223; Valentiner, *Tino di Camaino*, Paris, 1935, p. 60; Ragghianti, *La mostra di sculptura italiana antica e Detroit*, „Critica d'Arte", 1938 (III), p. 173—178; Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*, „Art Quaterly", 1949 (XII), p. 54—58. Ciclul celor șapte taine a fost atribuit pentru prima oară lui Arnoldi Becherucci. Datarea ciclului în deceniul patru mi se pare prea timpurie. În afară de lucrările maestrului menționate în text, Ragghianti îi mai atribuie *Madona* din luneta de deasupra ușii din Bigallo (1361), *Madona cu îngeri*, aflată deasupra intrării (Porta dei Cornacchioni) catedralei din Florența și statuia din lemn înfățișîndu-l pe arhanghelul Gavril, dintr-o colecție din Pisa. Ultima încercare a lui Valentiner de a lărgi cercul de opere ale lui Arnoldi cu o serie de noi atribuiri (mormîntul Pazzi în Santa Croce, reliefurile cu figurile virtuților din Campaniila florentină, Madona din componența mormîntului della Torre aparținînd lui Tino) mi se par neconvingătoare.

244. Frey, *Die Logica de'Lanzi in Florenz*, Berlin, 1885.

245. Kauffmann, *Florentiner Domplastik*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1926 (XLVII), p. 220, 224—226; Brunetti, *Giovanni d'Ambrodio*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 1—22. Brunetti îi atribuie lui Giovanni d'Ambrogio, pe care-l pune în legătură cu Andrea Pisano și cu Orcagna, statuia unui proroc de pe latura de sud a Campanilei, îngerul cu violină din Bargello (această statuie este atribuită de Kauffmann, cu multă îndreptățire, lui Luca di Giovanni da Siena), partea stîngă a ancadramentului interior de la Porta della Mandorla și statuia unui proroc din Palazzo Riccardi-Medici (această ultimă lucrare este atribuită de Kauffmann lui Piero di Giovanni Tedesco).

246. În afară de literatura indicată în nota 138 a primului volum, vezi: Schmarsow, *Wier Statuetten in der Domopera zu Florenz*, „Jahrburch der preussischen Kunstsammlungen", 1887 (VIII), p. 137 și urm.; Semper, *Die Vorläufer Donatellos*, „Jahrbücher der Kunstwissenschaft", 1870 (III), p. 1 și urm.; Id., *Donatello*, Innsbruck, 1887, p. 8 și urm.; Kauffmann, *Florentiner Domplastik*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1926 (XLVII), p. 141 și urm.

247. Kauffmann, *Florentiner Domplastik*, Piero di Giovanni Tedesco. „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1926 (XLVII), p. 153—167; Fiocco, „Rivista d'Arte", 1931 (XIII), p. 282.

248. De pildă Semper (în lucrările citate mai sus), Müntz *(Florence et la Toscane*, Paris, 1897, p. 238 şi urm.) şi Volbach (Vitzthum und Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* 174—175).

249. Wulff, *Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1913 (XXXIV), p. 99 şi urm., fără a avea argumente suficiente, atribuie această statuie lui Nanni di Banco cu ale cărui opere ea nu prezintă nici un fel de asemănare.

250. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV, 730—736*; Kauffmann, *Florentiner Domplastik*, p. 221; Brunetti, *Osservazioni sulla porta dei Canonici*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1957 (VIII), p. 1—12.

251. Schmarsow, *Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz*, p. 148 şi urm.; Wulff, *Giovanni d'Antonio di Banco...*, p. 123—141; Kauffmann, *Florentiner Domplastik, II: Die Porta della Mandorla*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1926 (XLVII), p. 216—235; Brunetti, *Giovanni d'Ambrogio*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 1—2; Planiscig, *Nanni di Banco*, Firenze, 1946, p. 51—52; Vaccarino, *Nanni*, Firenze, 1951, p. 25—26; Toesca, *Il Trecento*, p. 352—360; Brunetti, *Jacopo della Quercia and the Porta della Mandorla*, „Art Quaterly", 1952 (XV), p. 119—131. Kauffmann atribuie partea stîngă a ancadramentului interior, pe cei doi îngeri din partea inferioară şi îngerul din stînga de sus, ca şi figurile reprezentîndu-i pe Hercule şi pe Apollo, lui Giovanni d'Ambrogio (aceste figuri, ca şi îngerii au fost atribuite de Wulff şi de Brunetti, în mod arbitrar, lui Nanni di Banco). Partea dreaptă a ancadramentului interior, imaginea lui Cristos, ca şi îngerii al treilea şi al patrulea din stînga (începînd de jos), au fost atribuite de către Kauffmann lui Piero di Giovanni Tedesco (cu acest lucru este de acord şi Brunetti). Tot Kauffmann atribuie cei doi îngeri din partea inferioară şi îngerul din dreapta de sus, ca şi o parte din ancadramentul lunetei, lui Niccolò di Piero Lamberti (cu atribuirea este de acord şi Brunetti), iar pe îngerii al treilea şi al patrulea din drepata (începînd de jos) îi atribuie lui Jacopo di Piero Guidi (Brunetti este, de asemenea, de acord cu această atribuire). În sfîrşit partea dreaptă a ancadramentului lunetei şi *Pietà* au fost atribuite de Kauffmann lui Antonio şi Nanni di Banco. Cele mai plauzibile atribuiri îi privesc pe îngeri, sculptaţi, cum se pretinde, de către Lamberti

și Guidi, toate celelalte atribuiri fiind discutabile. Despre ipoteza lansată de Brunetti care îi atribuie lui della Quercia o parte din reliefurile ancadramentului de la Porta della Mandorla (trei figuri de îngeri prezentați pînă la brîu, Hercules și Apollo) și grupul „Buna Vestire", vezi volumul III al prezentei lucrări.

252. Despre Lamberti, vezi: Fabriczy, *Opere dimenticate di Niccolò d'Arezzo.* Archivio storico dell'arte", 1800 (III), p. 161; Schmarsow, *Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo,* „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1887 (VIII), p. 137 și urm.; id., *Die Statuen an Orsanmichele,* „Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", Leipzig, 1897; Fabriczy, *Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo,* „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1900 (XXIII), p. 85 și urm.; Id., *Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo. Nuovi appunti sulla vita e sulle opere del maestro.* „Archivio storico italiana", 1902, dispensa 2; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, VI,* p. 1—6; Salmi, *Letture vasariene: La vita di Niccolò di Pietro scultore e orchitetto aretino,* Arezzo, 1910; Kauffmann, *Florentiner Domplastik,* p. 227, 232; Fiocco, *I Lamberti a Venezia,* „Dedalo", 1927 (VIII), p. 287—313; Procacci, *Niccolò di Pietro Lamberti detto il Pela di Firenze e Niccolò di Luca Spinelli d'Arezzo,* „Il Vasari", 1928 (I), p. 300 și urm.; Fiocco, „Rivista d'Arte", 1930 (XII), p. 565—588, 1931 (XIII), p. 282; Piattoli, *Il Pela, Agnolo Gaddi e Giovanni d'Ambrogio alle prese con la giustizia,* „Rivista d'Arte", 1932, p. 377—382; Planiscig, *Niccolò di Pietro Lamberti,* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXV, Leipzig, 1931, p. 436—438. Așa cum a demonstrat Procacci, Lamberti nu era originar din Arezzo. Întrucît multă vreme el a fost considerat ca fiind legat de Arezzo, i s-au atribuit în mod eronat operele lui Niccolò di Luca Spinelli d'Arezzo. Atribuirea făcută de Fiocco a *Madonnei della Rosa* lui Giovanni d'Ambrogio nu este convingătoare.

253. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* VI, p. 2—3, 7—8.

CUPRINS



REDACTOR: GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR: 16 IUNIE 1984

APĂRUT: 1984
COLI DE TIPAR: 11,16; PLANȘE: 24

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA Nr. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



originile renaşterii italiene – trecento

Nu este lesne de trasat o linie despărţitoare între cultura din **ducento** şi cea din **trecento.** Pentru mulţi cercetători, problema delimitării acestor două perioade işi găseşte o rezolvare foarte simplă: tot ce apare ca avansat în viaţa materială şi spirituală din ultima parte a secolului al XIII este considerat drept o manifestare a noului spirit „trecentist", în timp ce tot ceea ce apare ca perimat şi gravitează spre trecut este receptat ca o moştenire specific „ducentistă". Dacă graniţele dintre perioadele istorice ar coincide în mod mecanic cu cele dintre secole, n-ar exista nici o dificultate în delimitarea culturii secolului al XIII-lea de ceea ce numim cultura trecento-ului. Ştim însă că un proces istoric decurge într-un mod mult mai complex.

V. LAZAREV

Vol. I şi II lei 41